Otto Grautoff

Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland

Hermann Seemann Nachfolger Leipzig

Gertrud Posener
1918

OTTO GRAUTOFF

MODERNE BUCHKUNST IN DEUTSCHLAND

DIE ENTWICKLUNG DER MODERNEN BUCHKUNST IN DEUTSCHLAND

VON

OTTO GRAUTOFF

ZWEITES TAUSEND

VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER IN LEIPZIG

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN.

GEDRUCKT BEI
E. HABERLAND IN LEIPZIG-R.

HERRN Dr. GEORG HIRTH

IN DANKBARKEIT UND VEREHRUNG

DER VERFASSER.

VORWORT.

Es mag Vielen vielleicht verfrüht erscheinen, wenn ich mir im vorliegenden Buche die Aufgabe stellte, die Entwickelungsgeschichte der modernen Buchkunst zu schreiben, da von einer Kunst am Buche überhaupt erst wieder seit kaum acht Jahren die Rede sein kann; manche mögen auch fürchten, dass mein Buch die heute so nahe liegende Gefahr einer Ueberschätzung der Buchausstattung fördern soll und wird. Beide allzu berechtigten Befürchtungen hoffe ich durch mein Buch selbst entkräften zu können.

Die leitenden Gedanken bei der Niederschrift des Textes und der Zusammenstellung des Illustrationsmaterials waren nicht allein, eine kritische Würdigung der Buchkunst der letzten dreissig Jahre zu geben, sondern im besonderen zu zeigen, wie die heutigen, ganz neuen Bestrebungen in der deutschen Buchausstattung von ihren frühesten Anfängen an bis hinauf zu ihrer heutigen Höhe sich entwickelt haben, welche Ziele die moderne Buchausstattung vor Augen hat und welche grundlegenden technischen und ästhetischen Leitsätze für sie in Betracht kommen. Dadurch konnte mein Buch nicht allein einen rein kritischen Charakter tragen, sondern musste gleichzeitig eine Werbeschrift werden für eine gediegene, zweckmässige und schöne, vornehme und diskrete Buchausstattung, die im Buche neben den geistigen auch sinnlich-ästhetische Genüsse gewährt. Ich lebe in der Hoffnung, wenigstens zu einem kleinen Teile meine Absichten erreicht zu haben, um im Publikum Sinn und Verständnis für eine edle und schöne Buchausstattung heben und fördern zu helfen, damit auch gerade die breiteren Schichten in sicherem Stilgefühl immer besser Kunst und Talmiware unterscheiden lernen. Vor allem aber sind in dem reichen Abbildungsmaterial, das meinem Texte beigegeben wurde, manche interessante und wertvolle Schöpfungen auf dem Gebiete der Buchausstattung der letzten Jahre festgehalten worden, die in dieser chronologischen Zusammenstellung jedem Bibliophilen und Kunstfreund, wie ich hoffe, angenehm sein werden.

Für eine liebenswürdige Förderung und Unterstützung meines Unternehmens möchte ich auch an dieser Stelle dem Herrn Dr. Georg Hirth, Herausgeber der Jugend, in München, Herrn K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg in Pasing, Herrn Direktor Paul Kersten in Erlangen und Herrn Melchior Lechter in Berlin meinen herzlichen Dank aussprechen, sowie besonders den Firmen Theo Ströfer in Nürnberg, Albert Langen in München, S. Fischer und Schuster & Löffler in Berlin, Fischer & Franke in Charlottenburg, Eugen Diederichs in Leipzig und den Schriftgiessereien von Genzsch & Heyse in München und Rudhardt in Offenbach, ferner der kaiserlichen Reichsdruckerei in Berlin und endlich meinem Verleger Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig für seine aufopfernde Thätigkeit.

Florenz, im November 1901.

Der Verfasser.

INHALTSVERZEICHNIS.

		Seite
Vorwort		VII
1. Kapitel:	Einleitung. Die Buchkunst um das Jahr 1880	1—14
2. Kapitel:	Das Ausland	15—28
3. Kapitel:	Der Umschwung im deutschen Buchgewerbe	29—44
4. Kapitel:	Thomas Theodor Heine	45—58
5. Kapitel:	Der künstlerisch illustrierte Buchumschlag	59—71
6. Kapitel:	Die ästhetische Gestaltung des Buchinnern und das Ornamentale in der Buchausstattung	72—96
7. Kapitel:	Die Archaisten	97—107
8. Kapitel:	Fidus	108—126
9. Kapitel:	Eugen Diederichs	127—141
10. Kapitel:	Der Jungbrunnen und die Insel	142—160
11. Kapitel:	Der Bucheinband, das Vorsatzpapier und das Exlibris	161—182
12. Kapitel:	Die Schrift, der Satz, das Papier	183—206
13. Kapitel:	Die Pariser Weltausstellung im Jahre 1900	207—211
	Litteraturverzeichnis	213—216
	Alphabetisches Künstlerverzeichnis	217—219
	Verlags- und Kunstanstalten	219

ERSTES KAPITEL.

EINLEITUNG.

DIE BUCHKUNST UM DAS JAHR 1880.

Die grossen Erwartungen, die sich an den siegreichen Krieg von 1870/71 für die Entwickelung der deutschen Litteratur und Kunst knüpften, erfüllten sich in keiner Weise. Man hoffte allgemein, dass in dem politisch geeinigten Reiche das Geistesleben sich zu machtvoller, wunderherrlicher Blüte entfalten würde; man glaubte zuversichtlich, die Kunst würde in dem neuen Kaiserreich einen nie vorher geahnten, gewaltigen Aufschwung nehmen, doch alle diese Hoffnungen schlugen fehl.

Zu sehr war das deutsche Volk durch die vielen Kriege und die grossen politischen Katastrophen der Kunst entfremdet, zu sehr war sein Interesse auf andere Dinge konzentriert, als dass es jetzt fähig gewesen wäre, eine künstlerische Kultur in sich hervorzubringen, die ja auch nicht über Nacht plötzlich dem Boden entspriessen kann, sondern das glanzvolle Ende einer langen Entwickelung und sorgsamster Kunstpflege bedeutet, die die ästhetischen Bedürfnisse und Anforderungen eines Volkes erst in Ruhe heranreifen müssen bis zu jener vornehmen Lebenssehnsucht, die alle Dinge durch die Schönheit verklärt sehen will.

In jener Zeit aber war man bestrebt, der Kunst einen bestimmten Zweck unterzulegen; man verlangte mehr und anderes von ihr, als sie zu geben vermag. Eine nationale Verherrlichung, eine Gloriole der politischen Errungenschaften und Grösse; das waren die Forderungen, die man in allzu überschwänglichem Nationalgefühl an die Kunst stellte. In eine Zwangsjacke presste man dadurch die Kunst, der so jede freie Entfaltung unmöglich gemacht wurde.

Es liegt ein gewisser Zug ungebildeter Barbarei in diesem Gebahren. Aber dem robusten Geschlecht jener Tage, das sich in seiner physischen Ueberlegenheit sonnte, waren alle zarten und sensitiven Empfindungen, alle feineren ästhetischen Bedürfnisse fremd; die waren den Besiegten geblieben, die bald nach dem Kriege jene herrliche Kunstblüte erlebten, die allerdings

den grossen und allgemeinen Verfall des französischen Volkes in sich schloss, den man vielleicht als den beginnenden Bankerott der romanischen Rasse auffassen darf.

Jedoch dass die Sehnsucht nach grosser Kunst, nach einer Wiedergeburt aller Künste schon in den siebziger Jahren lebhaft im deutschen Volke pulsierte, zeigt sich am besten darin, wie die deutschen Kunstgewerbler in nervöser Hast die Stilarten aller Zeiten noch einmal durchjagten, von der Gotik angefangen bis zum Biedermeierstile, in der Hoffnung, irgendwo den Anknüpfungspunkt für den neuen deutschen Stil zu finden. Wie oft verkündete man damals das Anbrechen des neuen Kunstfrühlings, und immer wieder erwies es sich als Trug. Heute wissen wir, dass dieses fieberhafte Suchen der Repetitionszeit nicht ein Zeichen von Geistesarmut war, sondern das Ringen einer jungen Nation, die sich selbst noch nicht gefunden hatte, nach ihrer eigenen Kunstweise. Doch die von unseren Vätern erschöpften Stilarten, die der Ausdruck einer anderen Zeit und mit ihr anderer Empfindungen und anderer Lebensbedingungen gewesen sind, konnten für uns nicht noch einmal als der lebendige Ausdruck unserer Zeit und unseres Empfindens dienen. Diese Versuche, mit abgethanen Ausdrucksmitteln den Ausdruck ihres eigenen Wesens zu finden, führte die Kunst in einen starren Archaismus, der ihr kein frisches Aufblühen und keine ruhmvolle Zukunft verhiess. Wie ein Fluch schien die Tradition auf dem jungen Geschlechte zu lasten, wie ein Fluch, von dem es unmöglich schien, sich zu befreien. Als der Kreislauf durch die Vergangenheit beendet und die retrospektive Methode erschöpft war, da standen die Künstler wieder ratlos und hoffnungsverloren an demselben Punkte, von dem sie ausgegangen waren. Was sie ersehnt und gewollt hatten, war ihnen nicht geworden; was sie gesucht, hatten sie nicht gefunden. Die Vergangenheit war um sie herum zu einem neuen Schattenleben erweckt und hatte ihnen die Unbefangenheit und die Freiheit der Bewegung genommen; sie schlug die Künstler in Fesseln und erdrückte ihre eigene Persönlichkeit. Hatten sie etwa nicht emsig genug die Vorzeit durchforscht, um den Anknüpfungspunkt zu finden, so dass vielleicht der Erfolg einen zweiten Versuch krönen würde?

Sollte dieses fruchtlose Bemühen noch einmal aufgenommen werden?

Einer wie langen Spanne Zeit bedurfte es, bis die Deutschen erkannten, dass sie sich auf falscher Fährte befanden; wie spät im Vergleich zu den anderen Kulturländern lernte man in Deutschland den Wert eigener Anschauung, eigenen Findens und Erfindens wieder richtig einschätzen und das Studium grosser Epochen der Vergangenheit richtig betreiben. Als der Eklektizismus gänzlich in akademischen Schulformeln, in lebloser, konventioneller Schablone erstarrt war und jede Stilreinheit und mit ihr der Geschmack verloren gegangen war in der rohen Vermischung heterogener Stilelemente aus allen Zeiten, da musste die junge, lernende und ernst strebende Künstlergeneration revoltieren, da ihr die Alten nichts mehr bieten konnten.

Zuerst hatte der neue Mensch sich in der Dichtkunst und in der Philosophie einen originalen und natürlichen Zeitausdruck geschaffen; dann erst folgte in

den bildenden Künsten der Umschwung vom Historismus zur Freiheit des individuellen Empfindens, vom Aeusserlich-Pathetischen, vom bombastischen Schwulst und von einer trügerischen Scheinkunst zur Wahrheit, zur Ehrlichkeit und endlich zu einer feinsinnigen Verinnerlichung. Dass diese Wandlung in der Kunst sich am spätesten vollzog, mochte lediglich daran liegen, dass gerade in Deutschland das künstlerische Können in den letzten Lustren auf ein äusserst niedriges Niveau herabgesunken war, und dass ferner der Kunstunterricht seit Jahrzehnten bei uns vernachlässigt und verständnislos und schablonenhaft gehandhabt war. Gipsmodelle und lithographische Zeichenvorlagen bildeten die ersten Stufen des elementaren Unterrichtes in den Akademieen und Kunstgewerbeschulen; aber gerade sie unterbanden die Phantasie und alle freien künstlerischen Regungen der jungen Seelen.

Die Erlösung für Kunst und Handwerk bildete die Natur; sie wurde die Quelle, die mit ihrem nie versiegenden Reichtum den jungen Künstlern wieder die Kraft spendete, neue Wege zu beschreiten und sich eine eigene Formensprache zu schaffen. Die Rückkehr zur Natur war die notwendige Folge des ungesunden Epigonengeistes unserer Väter; sie wurde aber auch in zweiter Linie die Ursache, dass jetzt das Ausland, das uns in allen Kunstdingen so weit voraus war, einen ungeheueren Einfluss auf die deutschen Künstler gewann.

Manche ernst denkende und scharfsichtige Leute hatten schon 1893 auf der Chicagoer Weltausstellung zu sehen verstanden, wie die junge Nation Amerika, das sich allerdings frei von jeder Tradition fühlte, neue Bahnen fand zu einer kraftvoll ansetzenden und allgemeinen Aufwärts-Entwickelung in Kunst und Handwerk, indem die Künstler dort ihren Stil aus den modernen Bedürfnissen herausholten und aus der Praxis für die Praxis arbeiteten; dabei aber die nationale Eigenart zu betonen nicht ausser acht liessen. Auch in der Buchausstattung zeigte es sich auf derselben Ausstellung, wie viel höher das Geschmacksniveau in Amerika war als in Deutschland.

Der Rückblick auf die deutsche Buchkunst in den letzten vier bis fünf Decennien des neunzehnten Jahrhunderts gewährt ein trostloses und beschämendes Bild. In Angesicht der vielen Hässlichkeiten und der stumpfsinnigen Geschmacklosigkeiten, die sich in Deutschland auf unserem Gebiet in dieser Epoche entfaltet haben, die wir in ihrer Gesamterscheinung als die traurigste und korrupteste Zeit in der Kunstgeschichte bezeichnen dürfen, lässt sich im Buchgewerbe kaum noch von einer Kunst reden. Der mangelnde, ästhetische Sinn, die Anspruchs- und Bedürfnislosigkeit des grossen Publikums, die ja allerdings als die Folgen politischer Verhältnisse bedingt waren, setzten dem keinen Widerhalt entgegen, dass das ganze Buchgewerbe der Industrie anheimfiel, die alles künstlerische Empfinden mit ihren Maschinen zerstampfte. Die Künstler aber, von denen diesem Gewerbe hätte eine Rettung kommen sollen, glaubten, es fiele eine Perle aus ihrer Krone, wenn sie ihre Kräfte in den Dienst einer solchen Kleinkunst stellten. Der dünkelhafte Hochmut der Künstler jener Tage nach dieser Richtung hin ist bekannt genug und seine schädlichen Nachwirkungen sind zuweilen noch heute in recht

empfindlicher Weise spürbar. Nur minderwertige Talente dritten und vierten Ranges wandten sich der dekorativen Kunst zu: und zwar meistens erst, wenn ihre Unfähigkeit für die „hohe" Kunst sich erwiesen hatte und sie sich wohl oder übel einen Weg zum Broterwerb suchen mussten; aber gerade diesen Künstlern mangelte dann die handwerksmässige Bildung für das Kunstgewerbe, zu der sie in ihren Jünglingsjahren von kurzsichtigen Lehrern nicht erzogen waren. Ein weiteres Hemmnis zur Förderung und Hebung des Kunstgewerbes und der Buchkunst bedeutete die lückenhafte und schlechte Erziehung, die die jungen Leute auch auf unseren Kunstgewerbeschulen genossen. Wohl sind in den letzten Jahren mannigfaltige Ansätze zur Reorganisation des Unterrichts unternommen; aber wie unsäglich viel bleibt gerade noch auf diesem Gebiet zu thun übrig. Bei den Künstlern fehlen die exakten, technischen Kenntnisse, und bei den Handwerkern die Schulung des Auges, die Bildung des Farbensinns und die ästhetische und Geschmacks-Erziehung. Man blättere nur einmal einige Musterbücher unserer Kunstdruckereien durch, und man wird erstaunen über die schreckliche Fülle von Geschmacklosigkeiten, von rohem Durcheinandergewürfel verschiedener Stile, von der völligen Unkenntnis dessen, worauf es in der Druckkunst ankommt — einer ruhigen, vornehmen Schwarzweisswirkung.

Das Volk, das einst einen Dürer, einen Cranach und Burgkmaier geboren hatte, deren unsterbliche Werke als das Schönste und Vollendetste gelten, was je in der Buchkunst geschaffen ist, hatte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Ehrfurcht vor dem Buche als Kunstwerk verloren, das auch heute noch als ein Bannerträger der Kultur betrachtet werden darf. Während in früheren Jahrhunderten das Buch als einheitliches Ganzes angesehen und auch dementsprechend behandelt wurde, indem Künstler und Drucker sich zu gemeinsamer Arbeit zusammenfanden, um im Buche auf der gegebenen Fläche zwischen der Schrift und dem schmückenden Teile eine wohlklingende Harmonie zu erreichen, so wurde jetzt vom Verleger das fertige Manuskript dem Buchdrucker überwiesen, der ohne liebevolle Sorgfalt eins wie das andere durch die Maschine gehen liess. Die Frage der Ausstattung wurde kaum in Erwägung gezogen. Wünschte jedoch der Verleger einmal einigen ornamentalen Schmuck, so wählte der Drucker aus seinem Vorrat einige Clichés aus, die als Kopfleisten und Schlussstücke skrupellos den Kapitel-Anfängen und -Enden angefügt wurden. Es waren immer die gleichen Vignetten im „sogenannten" gotischen, Renaissance- oder Rokoko-Stil; niemandem kam der Gedanke, ob sie auch wohl zu dem Charakter des Buches passten und mit der meist recht mageren Type im richtigen Einklang standen. Von Jahr zu Jahr wurde auch durch die Einführung des Holzpapieres das Papier der Bücher schlechter, das meistens schon im Laufe von ein oder zwei Jahren vergilbte. Erscheint uns diese Pietätlosigkeit gegen das Buch nicht schon heute wieder wie die Barbarei eines gänzlich unkultivierten Volkes? Hätte man nur damals ein Buch aus den dreissiger Jahren in die Hand genommen, um es mit den neuzeitlichen Erzeugnissen zu vergleichen, so hätte schon die Stimme des Gewissens laut werden müssen; denn wenn sich auch

schon in jener Zeit eine wenig künstlerische Durchbildung in der Buchausstattung zeigte, das Papier dieser siebzig Jahre alten Bücher scheint heute noch frisch und weiss, und die Type ist fest, klar und wohlgefällig; auch wurden zu jener Zeit hie und da noch hübsche bunte Vorsatzpapiere verwandt. Jetzt aber sollte das Buch vor allem billig sein, und der Billigkeit zu Liebe war kein Opfer zu gross. Die gewaltig steigende Ueberproduktion und die Preisunterbietungen auf dem Büchermarkte brachten es noch mit sich, dass man es mehr und mehr für überflüssig erachtete, jedes Buch mit einem festen Einband zu versehen; so wurden namentlich Bücher, deren Absatzgebiet von Anbeginn an eng umgrenzt schien, nur mit einem dünnen, meist einfarbigen Heftumschlag versehen. Die anspruchslose, platte Nüchternheit, die sich auch hierin offenbart, ist ein weiteres Merkmal der unkünstlerischen Tendenzen jener Zeit. Das Buch verlor immer mehr an Wert, es war etwas Gleichgültiges geworden; man hatte zu dem Buch nicht mehr das innige Verhältnis wie ehedem. Die Achtung vor dem Buche war dahin.

Um sie wieder zu heben und das Buch wieder als ein Wertobjekt erscheinen zu lassen, glaubten sich in den siebziger Jahren mehrere Verleger verdient zu machen, indem sie das deutsche Prachtwerk schufen, die illustrierten Klassikerausgaben und die Anthologien. Man kann von einer Schreckensherrschaft der Prachtwerke reden. Nur dem gänzlich verdorbenen Geschmack und verloren gegangenen Sinn für das eigentliche Wesen der Buchausstattung verdanken die Prachtwerke ihre Entstehung und ihren Erfolg. Man wollte die rapid in die Höhe gegangene Vervollkommnung der graphischen Künste auch der Buchdekoration zu Nutzen kommen lassen und gab dem Buche Bilderbeilagen in Photographien, Photogravüren oder Holzschnitten. Die alte Strichmanier des Holzschnittes, wie sie Dürer und seine Zeitgenossen uns als eine eigene Kunstweise überliefert hatten, die so intim handschriftlich wirkt, wurde als unzureichend aufgegeben, da man mit dem Holzschnitt weitergehende Effekte zu erzielen strebte, um mit den mechanischen Reproduktionsverfahren rivalisieren zu können. In Frankreich wurde durch Horace Vernet und Doré der moderne Tonschnitt begründet; von dort kam diese unheilvolle Bewegung nach Deutschland, wo der Stuttgarter Adolf Bloss in dieser Technik bahnbrechend wirkte. Von dem modernen Tonholzschnitt, der die Farbenwerte der Bilder zu übersetzen sich bestrebt, lässt sich nicht mehr als von einer eigenen Kunst reden; durch ihn ist der Holzschnitt zu einer Vervielfältigungstechnik degradiert, die in den seltensten Fällen einer autotypischen Reproduktion vorzuziehen ist; zumal der Tonschnitt wie auch die Photographie jedes dekorativen Charakters für das Buchganze entbehrt. Auf Anordnung des Satzes wurde in den Prachtwerken keine besondere und feiner empfindsame Sorgfalt verwandt; nur die Raumverschwendung war noch grösser, indem man weitläufiger druckte und zu Seiten des Satzes einen grösseren, freien Raum liess; das Papier war stärker und meistens glänzend glatt satiniert; aber die Type war auch hier von jener schmächtigen Magerkeit, die auf der grossen Fläche einen kläglich ärmlichen Eindruck machte. Was diesen Büchern den Titel Prachtwerk verlieh, das waren, abgesehen von einigen minderwertigen und

unscheinbaren, schablonenhaften Vignetten, die Bilderbeilagen, die einen rein malerischen Charakter trugen, der sich mit hässlicher Prätention breit machte und der Phantasie des Lesers ein bestimmtes Bild aufzwang. Dadurch wurde das Buch in zwei Teile zerrissen: in den Text und die daneben als Füllsel und Beiwerk dienenden, ganzseitigen Illustrationsblätter, die als etwas Selbständiges neben dem Texte standen; beide wurden durch einen langweiligen und nüchternen Fabrikeinband zusammengehalten und äusserlich zu einem Ganzen vereinigt. Es wurde mit dem Prachtwerk ja thatsächlich etwas Neues geschaffen, etwas, was bis dahin noch nicht dagewesen war; aber die stillose und empörende Rohheit, die sich in diesen Schöpfungen offenbarte, wird für alle Zeiten ein trauriges Dokument der Geschmacklosigkeit und der Entfremdung aller ästhetischen Begriffe jener Tage sein, die das ganze Volk und gerade die besseren und gebildeteren Schichten kennzeichnet. Denn in jedem distinguierten Salon lagen Bücher dieser Güte auf den Tischen in ihren Prachteinbänden, die bald durch platte Nüchternheit, meist aber durch eine hässliche Ueberladung, durch Scheinkunst und bombastischen Pomp an Goldaufdruck sich hervorthaten. Wohl dürfen wir heute diese trübe Epoche im allgemeinen als überwunden ansehen; jedoch giebt es auch heute noch Verleger, die sich nicht scheuen, derartige monströse Machwerke auf den Büchermarkt zu bringen, die ja leider auch immer noch ihr Publikum finden.

Die Geschichte des Prachtwerkes zu schreiben und eine Uebersicht über die Entwickelung und Hochflut desselben zu geben, fällt gänzlich aus dem Rahmen unseres Themas. Wer sich über dieses Gebiet orientieren will, findet in dem Werke von Kutschmann „Die Geschichte der deutschen Illustration" eine umfangreiche, wenn auch etwas kritiklose, so doch recht gewissenhafte Zusammenstellung des in Betracht kommenden Materials. Aber in einem Buche wie das vorliegende über die moderne „Buchkunst" können die zahllosen rein illustrativen Schöpfungen wie die von Liezen-Mayer, Anton von Werner, Paul Thumann, Gabriel Max u. s. w. gar nicht richtig bewertet werden, weil sie eben dem Wesen der Buchdekoration gänzlich widersprechen und daher von vornherein als Buchschmuck verurteilt werden müssen. Alle diese Arbeiten können nur richtig in einer allgemeinen Kunstgeschichte abgehandelt werden; dort wird man die richtige Wertung für sie finden; schon deshalb, weil die meisten Illustratoren gleichzeitig bedeutende Maler ihrer Zeit waren.

Für die tiefgehende Kunstentfremdung jener Zeit, die alle künstlerischen Ansprüche, alle typischen Geschmacksforderungen hatte vergessen lassen, ist es bezeichnend, dass ein so vielseitig gebildeter Bibliophile wie Dr. Georg Hirth nicht einmal Mittel und Wege zu einer gründlichen Reform des Buchgewerbes fand, obwohl er den tiefen Niedergang desselben sehr wohl erkannte. Hirth suchte den Gedanken, dass das Buch als Ganzes betrachtet werden muss und in diesem Sinne herzustellen ist, hochzuhalten, ja er war der erste, der wieder künstlerische Anforderungen an das Buch als „Kunstobjekt" stellte. Das Unverständnis und die Teilnahmlosigkeit der breiten Schichten der Bevölkerung bestrebte er zu bekämpfen, indem er in ausgezeichneten Neudrucken die

Werke der alten Meister der Buchkunst herausgab und so die glänzenden Perioden dieser intimen und tiefsinnigen Kunst dem Publikum wieder nahe brachte. Es war ein dankenswertes Unternehmen.

Interessant ist ein Brief, den Hirth Anfang der achtziger Jahre an seinen Freund Richard Muther richtete, den dieser in seinem Werke: „Die deutsche Bücherillustration der Gotik und der Frührenaissance" mitteilt. Es heisst da:

„Seit Jahren plage ich mich vergeblich mit Versuchen zu einer Reform des Buchdrucks; vergeblich, sage ich, denn was ich als Praktiker etwa erreicht habe, kann den Kenner nicht befriedigen. Und ähnlich wird es wohl der Mehrzahl meiner Kollegen von der „Kunst" (sit venia verbo) ergehen. Der Grund dieser Misserfolge liegt nicht sowohl im Mangel an gutem Willen, sondern in der ganzen Entwickelung des Bücherwesens, das sich nicht mit einem Male auf den Kopf stellen lässt. Der tiefgehenden Degenerierung, der vollkommenen Kunstentfremdung, welcher der Buchdruck im Laufe der Jahrhunderte anheimgefallen ist, sind sich eben nur sehr Wenige bewusst. Wie alle Vervielfältigung ein künstlerisches Gepräge nur dadurch bewahrt, dass sie die künstlerische Hand, welche das Original geschaffen, immer noch deutlich erkennen lässt, — so stelle ich an das Buch als Kunstwerk die ideale Anforderung, dass es in Schrift und Illustration den Charakter künstlerischer Handschrift trage. Das ist in Wirklichkeit das Geheimnis des Zaubers, welchen die Incunabeln auf uns ausüben, in denen uns hunderte nach den Druckorten verschiedene, ursprünglich wirklich geschriebene Charaktere entgegentreten. Und nicht anders verhält es sich mit dem anspruchslosen Linienholzschnitt jener goldenen Zeit, welcher Strich für Strich die Hand des zeichnenden Künstlers wiedergiebt und nach der Arbeit des Illuministen vollkommen den Eindruck der kolorierten Federzeichnung macht. Papier und Einband vollenden das künstlerische Gepräge dieser ehrwürdigen, alten Bücher: hier ist alles „Stil", gleichviel ob uns in deutschen Landen noch gotische oder im Süden antikisierende Formen entgegentreten. Mit dem sechzehnten Jahrhundert schon beginnt die „Enthandschriftlichung" des Buches, wenn ich so sagen darf, und heute nach unsäglichen Irrfahrten des Druckes und der Illustration sagt man nicht mehr: „Er druckt wie geschrieben", sondern „er schreibt wie gedruckt" — d. h. der eine druckt und der andere schreibt ohne Kunst und Charakter. Der Holzschnitt ist zur virtuosen Schwarzkunst geworden, bei der weder der Phantasie des Beschauers noch dem Illuministen etwas zu thun übrig bleibt".

Die von Georg Hirth edierten Neudrucke der alten Meister fielen damals nicht auf den richtigen Boden, denn das Wort Lessings war vergessen: „Nicht nach der Antike soll man bilden und schaffen, sondern wie die Antike". Die damalige Zeit krankte am Archaismus, und daher trugen diese herrlichen, alten Vorbilder nur viel dazu bei, die Methode des künstlichen Traditionsstiles und des unorganischen Entwicklungsganges zu sanktionieren; man ahmte sie einfach skrupellos nach. „Wer sich selbst fehlt, kann nur dadurch geheilt werden, dass man ihn sich selbst verschreibt", ruft Hölderlin solchen unlauteren Schwächlingen zu; und die deutschen Künstler fehlten sich selbst. Die alten

Aus „Amor und Psyche“,
illustriert von Max Klinger.
Mit besonderer Genehmigung des Verlegers.

Vorbilder, in welcher Form sie ihnen auch geboten werden mochten, konnten auf sie nicht befruchtend wirken; erst der Jungbrunnen der Natur konnte sie zu neuem Leben erwecken, ihnen zu Charakter und Individualität verhelfen.

Doch zuvor seien die Lichtblicke genannt, die diese so trübe Zeit doch ein wenig zu erhellen vermögen.

Es ist nicht viel, gar nicht viel, was aus der damaligen Zeit als über dem Durchschnitt stehend lobend hervorzuheben ist; es ist eigentlich nur ein Buch, wenn wir von einigen Kinderbüchern absehen. Dieses eine Buch aber steht inmitten jener öden Wüste wie ein hehrer Tempel, dessen stolzer Bau weit durch die Lande hin sichtbar erscheint dem, dessen Herz durch die Zeiten wandernd die Denkmale sucht, die die Menschen ihrer Begeisterung für die Schönheit gesetzt haben. Das Werk, von dem ich spreche, ist die deutsche Uebersetzung des tiefen und zartsinnigen Märchens des Apulejus von Reinhold Jachmann „Amor und Psyche“, das 1880 im Auftrage des Kunsthändlers Theo Stroefer in Nürnberg von Max Klinger mit schönen Vollbildern, Umrahmungen und Randleisten geschmückt wurde; ursprünglich beabsichtigte übrigens Stroefer, diesen Auftrag Arnold Böcklin zu übergeben, entschied sich aber später für Klinger, dessen geniale Begabung der Nürnberger Verleger schon frühe erkannt hatte und die er sich nun auf diese Weise dienstbar zu machen suchte. Klinger war damals 23 Jahre alt, stand also noch im blühenden Jünglingsalter; seine Entwickelung war bei weitem noch nicht ausgereift und abgerundet; er war noch ein Lernender und dieses Werk eine Jugendarbeit. Und doch wie unermesslich hoch steht dieses Illustrationswerk über allen Prachtwerken der ganzen achtziger Jahre. Hätte Klinger nur dies eine Werk geschaffen, so wäre sein Ruhm für alle Zeiten gesichert; denn schon für die damalige Zeit war diese Schöpfung des jungen Künstlers ein Meisterwerk, wenn es auch durchaus nicht als solches in richtigem Masse

Unterwerfung, ja auf ihren Untergang gefasst und überlegte, wie sie ihre Bitte um Gnade stellen solle.

Venus jedoch gab ihre Nachforschungen auf der Erde auf und begab sich in den Himmel. Sie lässt den Wagen anschirren, den Vulcan mit grosser Kunst ihr verfertigt und als Hochzeitsgeschenk verehrt hatte, mit der Feile auf's Feinste bearbeitet und reich vergoldet. Von den vielen Tauben, die um das Schlafgemach der Herrin nisten, schweben vier schneeweisse herbei, und beugen die schillernden Hälse in das funkelnde Joch; nachdem die Göttin eingestiegen, fliegen sie fröhlich davon. Dem Wagen folgend tummeln sich mit muthwilligem Gezwitscher die Sperlinge, und andere

Aus „Amor und Psyche", illustriert von Max Klinger (Nürnberg, Theo Stroefer, 1880).
Mit besonderer Genehmigung des Verlegers.

anerkannt und eingeschätzt wurde; sonst hätte schon vor zwanzig Jahren dieses eine Buch eine ungeheuere Umwälzung in der Buchausstattung und die Regeneration des Buchgewerbes herbeiführen müssen.

Es ist staunenswert, wie der jugendliche Klinger mit klarem Blick das Wesen der Buchillustration erfasste und in ihrem Sinne dieses wundersame, antike Epos schmückte. Er fasste von vornherein das Buch als Ganzes auf und schuf den Schmuck aus des Buches innerstem Geist heraus. In den Umrahmungen, Kopfleisten und Vignetten begleitet er den Text mit feinen, duftigen Allegorien, die — wie Harfenbegleitung schönem Frauengesang folgt — den Ton der Dichtung diskret in halbverwehten Klängen ausklingen lassen. Immer ist webende Bewegtheit in dem Seitenschmuck, der bald vollere, bald leisere Töne anstimmt; und in den Vollbildern, die fünfzehnmal den Text verstummen lassen, schwillt diese Begleitung zu mächtig dahin rauschenden Akkorden an, die aus der sieghaften Kraft einer wildschönen Phantasie herausempfunden sind. Nichts Beengendes und armselig Abgeschlossenes ist ihnen eigen. Klingers Uebersetzung des Textes in Bilder hat nichts gemein mit der phantasierenden Novellistik anderer Illustratoren; seine Kompositionen erscheinen uns wie Paraphrasen über die Dichtung. Es sind im besten Sinne des Wortes Neuschöpfungen dieser Märchendichtung, die deshalb so ergreifend auf uns wirken, weil in ihnen die typischen, antiken Gestalten und die edle Feierlichkeit in ihren Handlungen nicht leer und temperamentlos dargestellt sind, sondern durch die germanische Empfindungswelt einer starken Persönlichkeit neu gesehen und belebt worden sind. Die germanische Note klingt überall als Grundton der Auffassung in diesem antiken Cyklus bei Klinger durch.

Wir setzen eines der Vollbilder hierher, um einen Begriff von der Schönheit dieser Radierungen zu geben. Amor liegt auf dem Ruhebette und schläft; über ihn beugt sich Psyche; „sie schaut das prächtige Haar des goldenen Hauptes, trunken von Ambrosia, den schneeweissen Nacken und die purpurnen Wangen, umkränzt von wallenden Locken".

In sinnreicher Symbolik umschliesst diese Darstellung ein üppiger Rahmen blühender Rosen, der auf dem matten Hintergrunde vollendet zur Wirkung kommt und bis ins Detail mit grosser Meisterschaft ausgeführt ist.

Aber nicht nur der erhabene Tiefsinn in der Auffassung und nicht nur die hohe, technische Vollendung der Darstellung lassen uns dieses Werk so hoch einschätzen, ganz besonders finden wir in ihm auch alle Anforderungen der Buchdekoration erfüllt.

Zu den einzelnen Textseiten zeichnete Klinger ca. zwei Centimer breite Säulen, die unten durch eine gleich breite und oben durch eine doppelt breite Borde zusammengeschlossen sind; teilweise ist die obere Borde auch vierfach so breit, wenn in sie noch eine kleine Radierung eingefügt wurde. Diese Borden sind grösstenteils mit kleineren, lieblichen Darstellungen geschmückt. Glück, Freude, Heiterkeit, Ernst, Trauer, Verzweiflung klingen in wechselndem Gefolge in ihnen wieder. Die Säulen der Rahmen sind meistens mit pflanzlichen Ornamenten geziert, die von wundervoller zeichnerischer Feinheit und zarter Anmut sind und in der Stärke ihrer Linienführung sehr fein abgestimmt

Aus „Amor und Psyche", illustriert von Max Klinger (Nürnberg, Theo Stroefer, 1880).
(Mit besonderer Genehmigung des Verlegers.)

sind zu der Stärke der Typen. Die hier reproduzierten Seiten lassen deutlich die harmonische und geschlossene Wirkung dieses Seitenschmuck-Aufbaus erkennen, dessen einzelne Teile jedesmal zu einem einheitlichen Gesamtrhythmus zusammenklingen.

Wenden wir uns nun weiter durch die achtziger Jahre der Gegenwart zu: wo sollen wir stille stehen? Mögen wir noch so emsig Umschau haltend die Blicke nach allen Seiten hinschweifen lassen, wir finden bis hinein in die neunziger Jahre nichts, was wir diesem Werke zur Seite setzen könnten. Der ornamentale Schmuck des Buches verfällt immer mehr; ja selbst die wenigen Holzschnitte, die nach alten Ornamenten-Mustern angefertigt werden, werden immer fabrikmässiger, roher und gewissenloser hergestellt, so dass sie oft fast wie eine plumpe Karikatur auf ihre grossen Vorbilder erscheinen.

Die Figur des Druckspiegels wird willkürlich zerrissen und fällt nach allen Seiten hin auseinander; wer giebt darob acht?

Aber der wachsende Wohlstand der Nation hob mählig die Ansprüche des Publikums wieder; man verlangte doch jetzt von Jahr zu Jahr mehr. Die Verleger wussten diesen Anforderungen zu entsprechen. Die Illustrationen der Prachtwerke wurden immer bombastischer und pathosgeschwollener; sie wuchsen im Format; darin allerdings bis ins Ungeheuerliche. Die Einbände strotzten von funkelndem Goldaufdruck, barbarisch-schillernder Farbenpracht und parvenühafter Ueberladenheit; überall Betrug, Talmiware und banaler Fabrikantengeist.

Soll man da aufzählen, Beispiele anführen, Namen nennen und sich in Einzelheiten ergehen? Es ist wohl unnötig, den Typus des „deutschen Prachtwerkes“ auseinander zu legen, und noch näher zu charakterisieren; denn es sind ja auch heute noch in vielen Salons — und nicht nur in der Provinz — derartige Buch-Ungeheuer als Schmuckstücke „aufgelegt“.

Für die Entwickelung der modernen Buchkunst aber kommen sie positiv als Keimträger gar nicht in Betracht.

Sahen wir vorher, dass die Tradition wie ein Fluch auf Kunst und Gewerbe jener Tage lastete, so ist es hier klar ersichtlich, dass eine solche Entwickelung des Buchgewerbes, wie sie sich im Prachtwerk manifestiert, nur eintreten konnte, nachdem das Buchgewerbe jeden Kontakt mit der Vergangenheit verloren hatte und den mühsamen Aufbau der Gesetze und Regeln einer Kunst im Buche durch unsere Altvordern völlig vergessen hatte. Diese Behauptung steht nicht im Widerspruch zu der ersteren, sondern ist nur ihre notwendige und äusserste Konsequenz. Im Eklektizismus und Schematismus erstarrt das selbsteigene Können und das ästhetische Empfinden einer Generation, weil alles wahl- und gedankenlose Nachahmen überlieferter Formen bald zur Manier wird, die wiederum schnell die Vorbilder überhaupt ausser acht lässt und als Selbstzweck auftritt. Stellen sich Kunst und Handwerk auf die Schultern einer Tradition, so müssen die Künstler und Handwerker das Ueberlieferte hinsichtlich seines Wesens und seines Zweckes in sich noch einmal neuschaffen, es sich dadurch zu eigen machen, ehe sie darüber hinaus-

zustreben vermögen; sonst ist es schwer, dort, wo ein Geschlecht aufgehört hat, weiter zu bauen.

So nur hat sich in England die Blüte in der Kunst und sonderlich auch im Buchgewerbe in so reicher und gesegneter Pracht entfalten können; so nur wird der gewaltige Einfluss der neubildenden Kraft von Englands reifer Kunstblüte auf Deutschland uns erklärlich, da die englischen Künstler vor allem mit der überlieferten Formenwelt und den historischen Stilarten richtig zu wirtschaften verstanden.

Die ganze Entwickelung der modernen, deutschen Buchkunst ist in ihren Anfängen so sehr vom Ausland abhängig, dass ein Ueberblick über die Entwickelungsgrundzüge der ausländischen Buchkunst unumgänglich notwendig erscheint.

Schlussvignette von Walter Crane. Aus Grimms Household Stories (London, Macmillan, 1882).

Sir Edward Burne-Jones. Federzeichnung für „The Daily Chronicle".

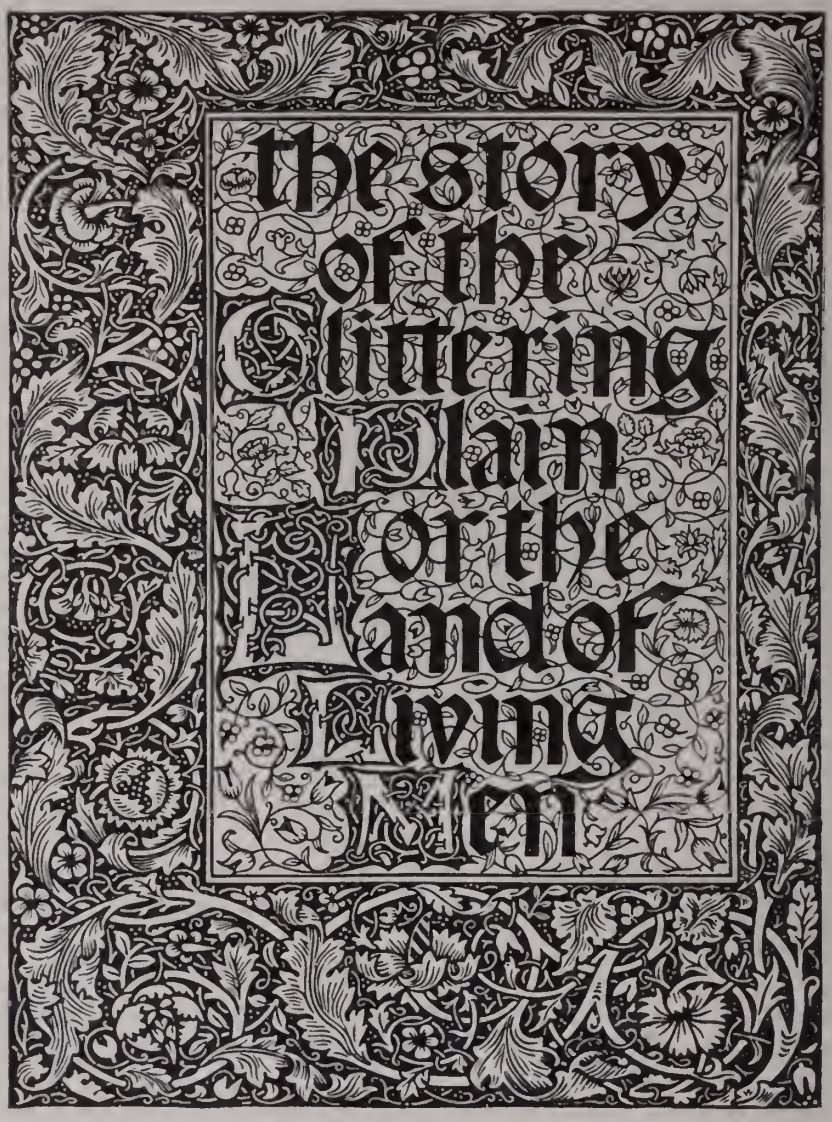
ZWEITES KAPITEL.

DAS AUSLAND.

Wir müssen mit England beginnen, weil in diesem höchsten und bis zum Verfall reifen Kulturland Europas die moderne Kunst wie nirgend anders im Volksempfinden wurzelt und aus dem Schosse eines gesunden Volkslebens sich heraus entwickelt hat zu einer imposanten, stolzen und in sich gefestigten Höhe, die unbedingt einen gewaltigen Eindruck und Einfluss auf dem Kontinent hervorrufen musste.

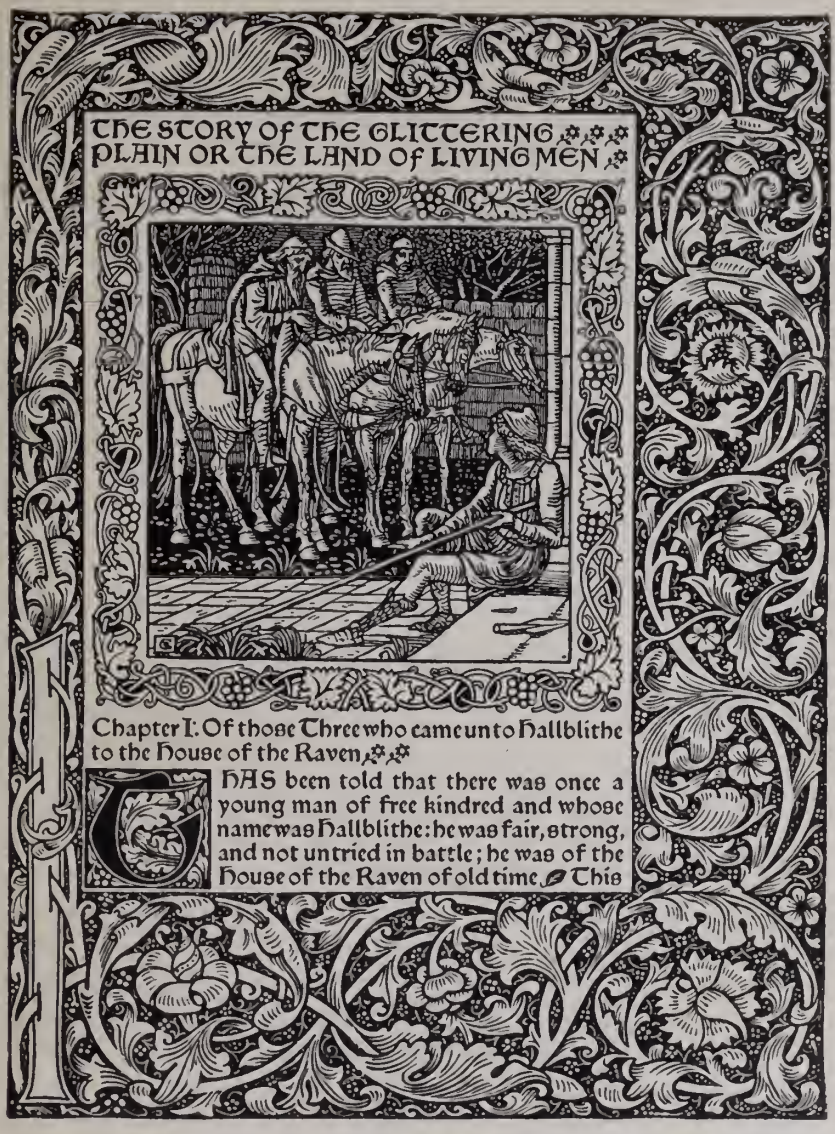
Die gegen den Akademismus revoltierende Kunstbewegung setzte in England im Jahre 1848 mit dem Auftreten von John Millais, Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti ein, die sich zu der so berühmt gewordenen Gruppe der „Prae-Raphaelit-Brotherhood" zusammenschlossen; die edle Kraft dieser zukunftstürmenden Reformbewegung bewährte sich schon damals. Die Begründung der Morris-Company im Jahre 1861 bedeutet einen weiteren, bedeutsamen Abschnitt in der neu-englischen Kunstgeschichte; diese Vereinigung erweckte die gesamten Kleinkünste zu neuem Leben.

Wie in einem reichen Garten nach einem warmen Nachtregen unter den Sonnenstrahlen des aufgehenden Morgens plötzlich alle duftenden Blumen sich entfalten, also bewährte sich unter den flammenden Reden John Ruskins die Blüh-Willigkeit der englischen Kunst und trieb eine wundersame Blüte in dem Dreigestirn des Edward Burne-Jones, William Morris und Walter Crane. Die Präraphaeliten betrieben die Kunst wie einen heiligen Gottesdienst und trachteten danach, alles mit Schönheit zu beleben; ihnen und ihrem grossen Agitator Ruskin, der mit sittlichem Ernst und ungeheuerem Eifer seine sozialpolitischen Ideale zu verwirklichen trachtete, haben wir es zu danken, dass der erlösende Frühlingssturm über alle Fährten der Kunst strich; denn sie waren die Ersten, die sich nicht mehr zu vornehm dünkten, ihre Schaffenskraft in den Dienst des Kunstgewerbes zu stellen; sie predigten „die Kunst für das Volk und durch das Volk". Mit einer Wünschelrute scheinen sie Alle Zeit ihres Lebens gearbeitet zu haben.



William Morris. Aus: The story of the glittering Plain. Kelmscott Press, 1894.

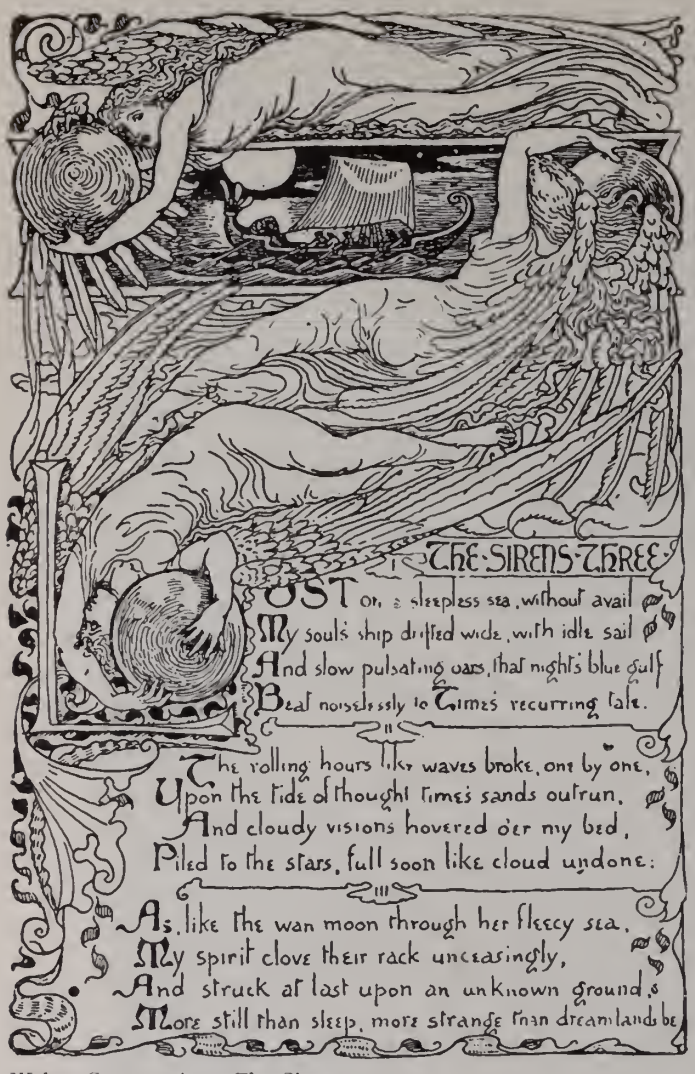
Wie ganz besonders in England die litterarische Novellistik die Malerei in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts beherrscht hatte, so war auch in der Buchillustration das Novellistische mit malerischen Effekten zur Darstellung gebracht vorherrschend. Die Regeneration im Buchgewerbe beginnt nun nicht gleichzeitig mit dem allgemeinen Aufschwung der Künste, sondern wurde ungefähr 8—10 Jahre später eingeleitet durch Rossettische Illustrationsarbeiten und die Thätigkeit der Chiswick Press in London; schon die Bücher dieser Zeit zeichnen sich durch eine schlichte, ernste und gediegene Ausstattung aus, wenn auch ohne feinere, künstlerische Vollendung. Diese wurde erst erreicht, als William Morris um den Ausgang der achtziger Jahre



William Morris und Walter Crane. Aus: The Story of the Glittering Plain. Kelmscott Press, 1894.

sein Interesse dem Buchgewerbe zuwandte und im Jahre 1891 die Kelmscott Press begründete.

Wie seltsam und fremdartig berührt uns im Zeitalter der Rotationsmaschine und der Schnellpresse eine Künstlernatur wie William Morris, der die Dampfmaschine hasste und aus Verachtung gegen Maschinenprodukte und aus Liebe zur Kunst zu seinen eigenen Dichtungen Typen zeichnete und schnitt, die Initialen entwarf, die Bordüren und Schmuckstücke schuf, in das Holz schnitt und den Druck seiner Werke selbst leitete. Das war auch nur einer so gross angelegten Natur wie Morris gegeben. Er war der Vollstrecker der Ruskinschen Theorien, der grosse Bahnbrecher und der geniale Pfadfinder



Walter Crane. Aus „The Sirens three", London, Macmillan, 1886.

der modernen Buchkunst; liest man die Geschichte seines Lebens, empfindet man Ehrfurcht vor diesem feurig strebenden und edlen Meister. Mit freudigem Enthusiasmus vertiefte er sich in das Studium der Handschriften und Druckwerke der alten Meister und entzückte sich an diesen durchgebildeten, herrlichen Schöpfungen; sie bezauberten ihn und zogen ihn in ihren Bann.

Seine Verdienste um die Buchkunst sind gross und grundlegend; jedoch vielleicht mehr in ideeller Beziehung, indem er das Buch als Kunstwerk und die Buchausstattung als eine Kunst wieder schätzen lehrte. Seine fanatische Verehrung der alten Meister hinderte ihn, direkt aus der Natur in der Art der Alten neue Formen zu schöpfen; er blieb sein Leben lang ein Interpret gotischer Formen. In ihnen erblickte er alles Heil, und seine Werke legen davon ein beredtes Zeugnis ab. Aber nicht anklagen dürfen wir ihn deswegen; diese Schwäche des Archaismus, die Konsequenz seiner mächtigen Liebe für die alten Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, die ihn doch nie zu geistloser unselbständiger Nachahmung verleitete, wird durch seine monumentalen Vorzüge völlig aufgewogen.

Morris druckte seine Bücher auf feinstem, leicht rauhen Handpapier; der Körper seiner Typen ist breit und kräftig, wodurch das ganze Satzbild einen feierlichen Charakter bekommt; die Linienstärke der Ornamente des Seitendekors entspricht in fein gestimmter Harmonie der Schriftstärke. Alles ist bis in die kleinsten Teile den Anforderungen einer vollendeten und in sich geschlossenen, luftdichten Flächendekoration angepasst. Die Schönheit dieser

Druckwerke wirkte so überzeugend, dass mit der Ausgabe der ersten Publikationen der Kelmscott Press eine völlige Wendung des englischen Buchgewerbes eintrat.

Der jüngere Walter Crane wurde ein begeisterter Agitator des Morrisschen Stiles und zog die letzten Konsequenzen desselben in seinen buchgewerblichen Arbeiten. Neuschöpferisch dagegen trat er in der dekorativen Illustration der Kinderbücher auf; sie haben recht eigentlich seinen europäischen Ruhm begründet. Abgesehen davon, dass auch er ein Schüler Ruskins und ein Vollstrecker der Kulturideale dieses Propheten war, gab ihm eine äussere Veranlassung, sich auf diesem Gebiete zu bethätigen, vor allem die Bekanntschaft mit den japanischen, farbigen Holzschnitten und die Bekanntschaft mit dem altgriechischen Vasenstil; ihren Einfluss spürt man nicht allein in seinem pflanzenornamentalen Schmuck, sondern besonders in seiner primitiven Vereinfachung der Konturen und Farben. Crane begann mit künstlerisch dargestellten A-B-C-Büchern, erweiterte dann den Spielraum seiner Phantasie in den selbsterfundenen Erzählungen und Märchenschilderungen und erreichte in neuerer Zeit in „Floras Feast“ und „Queen Summer or the tourney of the Lily and the Rose“ die höchste Vollendung; dies sind die prächtigsten Kinderbücher, die je geschaffen wurden. An ihnen kann man lernen, wie ein Künstler den Japanismus studieren soll, um nicht durch ihn sich zu blöder Kopistenarbeit verleiten zu lassen. Ein Künstler von einer eigenen Persönlichkeit wird unbeschadet seiner Individualität sich in die jedem europäischen Empfinden divergierende Kunstweise der Japaner vertiefen können, um das davon aufzunehmen und seinem Ausdrucksvermögen zuzusetzen, was für uns in diesem Stile wertvoll ist. Das ist besonders die wundervoll durchbildete und verständnisvolle Behandlung der

R. Anning Bell.
Federzeichnung.

Aubrey Beardsley „Les Revenants de Musique". Aus dem „Studio", London. Mit Genehmigung des Verlegers.

Fläche, die alle plastischen Wirkungen vermeidet und ferner das glänzende und unübertroffene Farbenempfinden. Beides hat Crane sich in ausgiebiger Weise zu nutze gemacht; nur so, abgesehen von seiner liebevollen Vertiefung in das kindliche Gemüt, hat er diese köstlichen, wahrhaft poetischen Werke schaffen können.

Der Ernst der Morrisschen und Craneschen buchgewerblichen Arbeiten, und ihre eminente Stilsicherheit haben bei ihren Nachfolgern und der ganzen, jüngsten Generation Roheiten und Geschmacklosigkeiten, wie wir sie in anderen Ländern finden, nicht zugelassen. Der nichtssagendste Prospekt, der heute in England gedruckt wird, ist vornehm und geschmackvoll arrangiert und mit breiten und festen Typen auf feinstem Papier gedruckt, so dass man sich jedesmal scheut, ihn in den Papierkorb zu werfen.

Von neueren eng-

Aubrey Beardsley. The Mysterious Rose Garden. Aus Oskar Wilde „Salome".

lischen Künstlern seien hier als die bedeutendsten noch genannt: der etwas süssliche und oft puppenhaft gekünstelte Robert Anning Bell, Greenaway, Ricketts, Philipp Webb und Charles Robinson. Eine etwas eingehendere Würdigung verdient der geniale, leider so früh verstorbene Beardsley, da er nicht allein in England, sondern auch gerade bei uns in Deutschland einige Künstler so stark beeinflusst hat, dass sie ohne ihn gar nicht denkbar sind. Aubrey Vincent Beardsley wurde im August des Jahres 1872 geboren, und schon im März des Jahres 1898 nach einer unendlich reichen und arbeitsamen Künstlerthätigkeit erlosch seine Lebenskraft im Frühling seines Lebens; aber nicht heiter, sorglos und sonnenvergoldet waren diese Frühlingsjahre für ihn gewesen. Wir dürfen in ihm gewissermassen den letzten Sprössling einer alten, goldig-überreifen, stolzen und herrischen Kultur erblicken, die als Folgeerscheinungen dieser Symptome auch notwendigerweise morsch und reif zum Abfallen geworden war; dies ist der Boden, aus dem Beardsley hervorging. Tausend Meere und tausend Himmel schmerzlichen Verlangens und süsser Sehnsucht wogten in dieser seltsamen Natur durcheinander und zernagten und zergliederten so frühe ihr Kräftecentrum. Im Weibe sah er nur eine wild-dämonische, kosmische Macht, des Uebels Wurzel, den Teufel, den er fürchtete, hasste und verachtete — dabei war er eine Natur von jener zarten, krankhaften Keuschheit der Spätgeborenen. Er war Satiriker, dessen Bitterkeit aus den Seelenkämpfen und Schmerzen herauswächst wie bei allen modernen Cynisten, die das Leben in ihren animalischen und

Aubrey Beardsley, Salome. Aus Oskar Wilde „Salome".

Aubrey Beardsley, aus „The Rape of the Lock" von Alex. Pope. //// tiefen besinnlichen Beziehungen schildern. Damit aber ist diese komplizierte Natur bei weitem noch nicht erschöpft, sondern eigentlich erst von einer Seite betrachtet. Die englische Bigotterie, das englische Pathos der Moral hatten auch an seiner Wiege Pate gestanden, über seiner Erziehung gewacht und einen hässlichen Zwiespalt in sein Wesen gebracht, so dass er haltlos und irr zwischen Askese und Brunst hin und her geschleudert wurde. Mit neurasthenischer Eitelkeit trägt er oft die perversen Ausschweifungen seiner erhitzten Phantasie vor, dann wieder mit der moralischen Entrüstung des anständigen Spiessbürgers: Naivetät und Raffiniertheit stehen bei ihm dicht nebeneinander.

Jene Müdigkeit aber, wie wir sie bei den meisten, jungen Künstlern der Decadence spüren, war ihm fremd; denn er war trotz alledem eine ungeheuer produktive Persönlichkeit, deren Reichtum unversiegbar erschien; und als er starb, da trug man mit ihm manche Hoffnung zu Grabe.

Auch bei Beardsley lassen sich mancherlei Einflüsse nachweisen; so schöpfte er Anregungen aus dem Mittelalter, dem 18. Jahrhundert und ganz besonders aus Japan; doch wusste er sie stets alle mit seiner eigenen Persönlichkeit aufs gediegenste zu verschmelzen. Aus einem Burne-Jones-Schüler, als den wir ihn in seinen frühesten Arbeiten kennen lernen, entwickelt er sich heraus zu einer starken Selbsteigenheit, die so überragend gross erscheint, dass Beardsley eine neue Epoche in der Schwarz-Weiss-Kunst einleitete, deren Ausdrucksfähigkeit durch ihn erweitert und mit ganz neuen, früher unbekannten Mitteln zu arbeiten gelernt hat. Seine bedeutendsten Arbeiten auf dem Gebiet der Buchkunst gelten der Illustration von Malorys „Morte d'Arthur", von Popes „the Rape of the Lock" und von Oskar Wildes „Salome"; ausserdem erschienen noch eine grosse Anzahl seiner Zeichnungen im „Studio" und im „Savoy", die gesammelt erschienen in den Bänden: „the early work", „the later work" und „fifty drawings of Aubrey Beardsley". Die Illustrationen zur Salome, in denen sein Stil am reinsten entwickelt ist, sind ganz entschieden das Schönste und Reifste, was Beardsley überhaupt geschaffen hat.

Seine Zeichnungen sind fast ausschliesslich in schwarz und weiss gehalten;

und es ist staunenswert, wie sehr er diese Kunst beherrscht, und wie er mit den geringsten, einfachsten Mitteln die fabelhaftesten Wirkungen erzielt; häufig stellt er breite Flächen von schwarz und weiss nebeneinander, wodurch er entzückende malerische Effekte zu erreichen versteht, die zugleich wundervoll dekorativ wirken. Er war der erste, der keine Akte, keine Kostümbilder, keine Stimmungsschilderungen und keine theaterhaften Kompositionen gab, sondern den Strich als Empfindungsträger verwandte, ihn nicht nur als Formenbeschreiber gelten lassen wollte, sondern in seinem Strich philosophische Gedanken aussprach, seine weltlichen Schmerzen und seine seelischen Leiden aufzeichnete. Beardsley wollte vor allem nicht stofflich, sondern spirituell wirken; er stand über der rohen Materie und spekulierte nicht auf Sinnen-Schönheit, sondern auf seelische Belebung der Form. Darum sind seine Zeichnungen von so berückender Suggestivität.

Aubrey Beardsley, aus „The Rape of the Lock" von Alex. Pope. ////

Kaum zwanzigjährig, stattete Beardsley mit circa 200 Zeichnungen das Werk aus „The birth, life and acts of King Arthur of his noble knights of the round table their marvellons enquests and adventures the achieving of the San Greal and in the end Le Morte d'Arthur with the dolorous death and departing out of this world of them all." (Dent & Co., London 1893.) Wir bringen aus diesem Werk eine Abbildung, die jedoch nur einen ungefähren Begriff von dem Charakter der hiervon veröffentlichten Illustrationen, Vignetten und Umrahmungen zu geben vermag; in allen diesen Zeichnungen tritt schon klar Beardsleys sicheres und geschmackvolles Gefühl für lebhafte, flächenmässige Schwarz-Weiss-Kontrastwirkungen zu Tage; aber die mannigfachen Einflüsse, die auf diesen lernenden Jüngling eingewirkt hatten, sind hier noch nicht verarbeitet. Oft werden wir an frühe deutsche Holzschnitte, an venetianische Schwarz-Weiss-Blätter aus dem Quattrocento, dann wieder an den Chippendalestil und endlich an japanische Stilisierungsmethoden erinnert.

Wenn wir nun von diesem Lande, das das Ideal einer Volkskunst auf dem Wege in die That umzusetzen sucht, einen Blick hinüber nach Frankreich werfen, so nehmen wir staunend wahr, dass hier, wo im achtzehnten Jahrhundert

Aubrey Beardsley, aus dem „Morte d' Arthur" (London, Dent & Co.).

jene hübschen kleinen Almanache entstanden, die von bezaubernder Gediegenheit sind und Marksteine in der Geschichte der Buchkunst bedeuten, heute ein verwahrlostes Nichts herrscht, das zum grossen Teil auf den schlecht organisierten Bücherhandel zurückzuführen ist, der dem Verleger nur selten viel Geld für die Herstellung eines Buches auszugeben erlaubt. So nüchtern und langweilig wie vor 20 Jahren sehen die französischen Romane in ihren gelben Umschlägen auf schlechtem Papier gedruckt auch heute noch aus, und es ist auch kein Anzeichen einer Wandlung zum Bessern. Der künstlerische Buchumschlag, der in Frankreich seinen Ursprung hat, verdankt sein Entstehen der modernen Reklame und dem Aufblühen der Plakatkunst; Chéret, Forain, Toulouse-Lautrec, Steinlen sind seine hauptsächlichsten Vertreter; doch in den letzten Jahren ist die Bethätigung auf diesem Gebiet auch wieder zurückgegangen. Daneben giebt es in Frankreich in der Buchausstattung noch eine Luxuskunst, die sich in Prachtwerken und Liebhaberausgaben äussert; unter denen sich allerdings manches Vortreffliche findet, wie z. B. das Werk von Marcel Schwob, „la porte des rêves", illustriert von George de Feure, Mucha „le Pater", „le roman de Tristan et Yseut", illustriert von dem Deutschen Robert Engels. Muchas weichlicher, oft fast weibisch erscheinender Stil ist durch seine zahlreichen Plakate auch in Deutschland genügend bekannt geworden; George de Feure ist um manches interessanter als jener geschickte, aber doch monotone Dekorateur. De Feure gehört in die Reihe der bizarrsten und extravagantesten Talente der Dekadenz. Sein Stil hat sich an den Japanern und an Beardsley gebildet; diese Einflüsse treten, so sehr man vielleicht im allgemeinen überhaupt gegen alle Beeinflussungstheorieen abgeneigt ist, prägnant und unmittelbar oft bis zur Abhängigkeit hervor; das krankhafte, perverse, gequälte und unnatürliche Empfinden, das vielfältig aus de Feures Zeichnungen spricht und ihn mit vielen Künstlern der Gegenwart verwandt erscheinen lässt, mag man als Zeitstil auffassen. Individuell an ihm ist, dass er diesen epochalen Zug des „Fin de siècle" bis zu einer staunenswerten Höhe massloser Phantasie-Ausschweifungen steigerte, die einer unbefriedigten Sinnlichkeit entwachsen zu sein scheinen; ausserdem versteht er in der Schwarz-Weiss-Kunst ganz ausserordentliche, blendende Wirkungen zu erzielen. Die 16 Holzschnitte, die de Feure zu „la

G. Heilemann, Umschlag zu „Doktor Ix" von Karl Larsen, bei Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig.

porte des rêves" entwarf, seien durch diese Worte charakterisiert; in den 32 Seitenumrahmungen und 15 Schlussstücken beweist der Künstler einen guten dekorativen Geschmack; als Buchschmuck recht stillos wirkt das vorn eingeklebte Tryptichon, das auf Kupferplatten gedruckt vom Künstler eigenhändig koloriert wurde.

Von weiteren französischen Luxuswerken seien noch kurz erwähnt: Anatole France, „La leçon bien apprise", ausgestattet von Léon Lebègue, Octave Uzanne, „Voyage autour de sa chambre", dekoriert von Henri Caruchet und „Badauderies parisiennes: les rassemblements physiologiques de la rue", illustriert von dem sehr begabten, aber oft bis zur Lächerlichkeit primitiven Felix Vallotton. Im allgemeinen war in Frankreich zu sehr das Interesse auf die „hohe" Kunst gerichtet, als dass die Künstler Zeit und Gelegenheit fanden, sich dem Buchgewerbe zuzuwenden und es zu einer solchen Blüte zu bringen wie in England.

Anders stand es im nahen Belgien. Dort ist es vor allem Félicien Rops, der sich grosse Verdienste um die Buchausstattung erwarb. Sein Buchschmuck trägt jedoch immer einen illustrativen Charakter; er dekoriert nicht das Buch, sondern illustriert. Aber seine Illustrationen sind nicht in dem Sinne aufzufassen, wie man

Beatrice. „Tandis que je baisais Agathon,
Mon âme est venue sur mes lèvres.
Elle voulait, l'infortunée, passer en lui".

La porte des rêves par Marcel Schwob. Illustrations de George de Feure. Mit Genehmigung der Imprimerie pour les Bibliophiles indépendants. Paris 1899.

Aus: Det store Nordiske Telegraf Selskab 1869—1894, Kopenhagen 1894, Buchschmuck von Knud Larsen.

gemeiniglich in Deutschland es gewohnt ist; es sind wie bei Klinger Paraphrasen, die stilvoll dem Charakter des Buches sich anpassen. Er begleitet den Text mit Zeichnungen, in die er die jeweiligen Geschehnisse und Stimmungen der Dichtwerke hineinklingen lässt. Die Grösse dieses Künstlers liegt in seiner meisterhaften Führung des Griffels, der in scharfen und kühnen Linien Dinge zu sagen vermochte, die im allgemeinen der Kunst verschlossen sind. Zarathustras Rundgesang „Denn Lust will tiefe, tiefe Ewigkeit", klingt aus allen seinen Schöpfungen uns entgegen. „Das Weib", schreibt Muther in seiner Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, „ist für Rops der dämonische Inbegriff des Vergnügens, die Tochter der Dunkelheit, die Dienerin des Teufels, der Vampyr, welcher das Blut aus dem Weltall saugt! — Sein Stil ist immer gross, nervös und konzentriert, hat aber auch etwas Abgemessenes, Korrektes und Klassisches". Mit skeptischem Lächeln und mit brutalem Hohn erzählt er uns die Dunkel-Geschichten der entsetzlichen und vernichtenden Gewalt der menschlichen Leidenschaften; man will sich entzücken an seiner Kunst, aber kalt rieselt es uns den Rücken hinunter; man friert nur. Die Zahl seiner Werke ist enorm; vieles von ihm gehört schon heute zu den Seltenheiten auf dem Büchermarkt.

Ihm nahe verwandt ist der jüngere Armand Rassenfosse, der allerdings Rops bei weitem nicht erreicht. Ausserdem seien noch Théo van Rysselberghe und George Minne genannt; ersterer erfand zu Verhaerens Gedichtbänden feine Illustrationen. Das Interesse an der jungen Buchkunst ist in Belgien entschieden regsamer und lebendiger als in Frankreich; doch auch hier beschränkt es sich nur auf einen bestimmten, nicht allzu weit gegriffenen Kreis. Erst van de Velde hat die Peripherie dieses Kreises erweitert. Dieser Künstler erregte mit seinen freien, rein linearen Ornamenten grosses Aufsehen, das gewiss berechtigt war, doch heute allzusehr überschätzt wird, denn viel Entwickelungsfähigkeit birgt dieser Phantasiestil nicht in sich, und er ist eine grosse Gefahr für junge und unselbständige Talente.

Zum Schlusse sei noch kurz von zwei kleineren Ländern gesprochen, die beide — jedes für sich — zu einer beneidenswerten Blüte im Buchgewerbe gelangt sind, die nicht aufgepfropft und nicht künstlich erzeugt ist, sondern als das organische Gewächs einer künstlerischen Kultur erscheint. Die

Aus: Det store Nordiske Telegraf Selskab 1869—1894, Kopenhagen 1894, Buchschmuck von Knud Larsen.

beiden Länder sind Holland und Dänemark. Gerade weil der Bücherabsatz in beiden Ländern sehr beschränkt ist und holländische und dänische Bücher nur in geringer Anzahl über ihrer Länder enge Grenzen hinausgehen, ist dort die Liebe zum Buche und die Pflege des Buches hingebungsvoller und eifriger.

Die holländische Buchkunst schliesst sich dem englischen Stil im Typischen ziemlich an, entwickelt dabei aber doch individuelle, nationale Eigentümlichkeiten; als bedeutsamste Künstler seien der seltsam bizarre Jan Toorop und Th. van Hoytema-Voorburg genannt, die beide auf diesem dekorativen Gebiet sehr stilvolle Arbeiten geliefert haben.

In Dänemark wurde schon zu Beginn der neunziger Jahre durch die erfreuliche Wirksamkeit der Forening for Boghandverk unter der Leitung von Hendriksen, Anker Kyster und J. L. Flygge in Kopenhagen ein bedeutender Aufschwung im Buchgewerbe herbeigeführt. Dieser Verein richtete auf alles, was im Bereich des Kunstgewerbes liegt, sein Interesse und strebte mit edlem Eifer danach, das Buch durch und durch künstlerisch auszugestalten. So sehen wir heute in Dänemark eine zahllose Reihe geschmackvoller Einbände, wundervoller Vorsatzpapiere und entzückender, phantasievoller und stilgerechter Vignetten als Buchschmuck. Die hervorragendsten Künstler auf diesem Felde neben den schon genannten sind Knud Larsen, der in ganz eigenartiger Weise mit ausserordentlich sinnigen Vignetten das schöne Werk ausstattete „Det store Nordiske Telegraf Selskab 1869—1894", Kopenhagen 1894; ferner sind noch Louis Moë und Nils Wiwel zu nennen.

So entwickelten sich im Auslande in edlem Wetteifer alle lebendigen Kräfte; fast überall, wohin wir blickten, fanden wir ein ernstes, zielbewusstes Streben, einen grossen und starken Willen zu einer künstlerischen Volkskultur; und überall in den Ländern rings um unser deutsches Vaterland blühte eine lebendige, im modernen Leben wurzelnde Kunst auf. Ein Blick über unsere Grenzen hinaus hätte schon vor zehn Jahren uns von unserer barbarischen Geschmacksverrohung und unserer Unkultur überzeugen dürfen. Aber man war damals bei uns noch zu verrannt in die blosse Nachahmung der Alten und erhob die Kopistenarbeit zu einem Princip, statt sie etwa als Ausgangspunkt oder als ein Mittel zum Zweck zu betrachten; ja man schaute auf sie als den einzig möglichen Ausdruck der Kunst; und man glaubte sogar

mit berechtigtem Stolz auf das Ausland herabblicken zu können; dabei war man denn blind genug, das stetige und schnelle Wachsen der englischen Invasion im Kunstgewerbe nicht zu sehen; jedenfalls wurde sie lange verleugnet; so verwirrt waren die Anschauungen und Begriffe bei uns.

Deutschland fühlte sich als die stärkste und mächtigste Grossmacht; in der Kunst aber drangen fremde Völker in das Land, eroberten es und schienen es unterjochen zu wollen. So standen bei uns die Dinge zu Beginn der neunziger Jahre.

Aus: Gjellerup, Konvolute, gezeichnet von Louis Moë, Schubotheske Forlag, Kopenhagen.

Japanischer Holzschnitt.

DRITTES KAPITEL. DER UMSCHWUNG IM DEUTSCHEN BUCHGEWERBE.

Aeusserlich betrachtet hat sich der Umschwung zum Bessern, der Durchbruch der neuen Kunst mit überraschender Schnelligkeit vollzogen; doch man bedenke, dass derselbe von einer begeisterungsfrohen und kampfesfreudigen Künstlergeneration ausging, die teilweise schon eine bessere und freie Erziehung genossen, ausserdem aber manches Gute vom Ausland gesehen hatte, das

sie zu gleichwertigen Schöpfungen anspornte. Wenn auch im allgemeinen die Neubegründung und Umgestaltung des Kunstunterrichts in unseren Akademien noch sehr im argen lag, so hatten doch an einigen Orten schon einsichtsvolle Männer zu lebendigeren und frischeren Lehrmethoden gegriffen, die ihren günstigen Einfluss auf die Jugend nicht verfehlten.

In den ersten Reihen dieser Bahnbrecher stand Anton Seder, der Leiter der Kunstgewerbeschule in Strassburg. Er unternahm es zuerst, in seinem Unterricht die Fenster aufzureissen und seine Schüler wieder hinauszuweisen auf die blühende Pracht und den unerschöpflichen Reichtum in der Natur; er zog mit seinen jungen Leuten hinaus ins Freie, durchstreifte mit ihnen die Fluren und Wälder und liess sie wieder direkt nach der Natur zeichnen. Damit wurde die Bahn frei zu einer selbständigen Interpretierung der Natur und zu einer Neu-Befruchtung des Ornamentstudiums. In Hamburg übten bald Brinckmann und Lichtwark einen ähnlich befruchtenden Einfluss aus; in München, Berlin und Dresden nehmen wir um diese Zeit auch die ersten Anzeichen einer Gärung wahr.

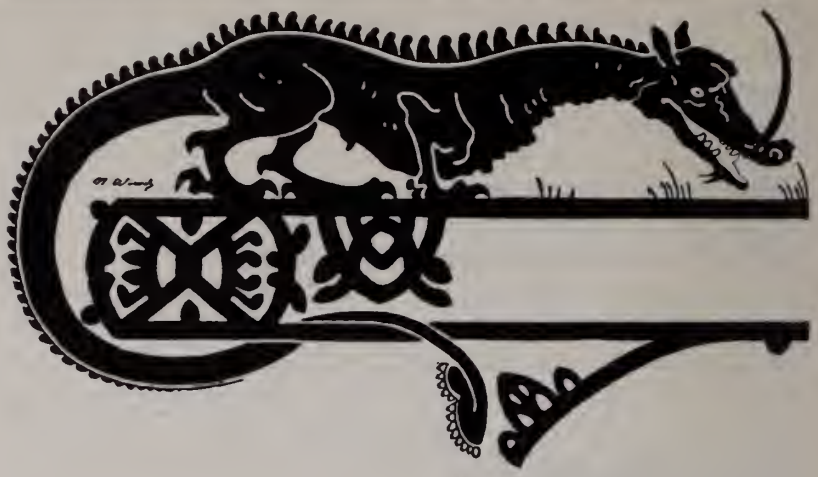
Japanische Zeichnung aus den „Hundert Vögeln von Bari".

Da kam über London und Paris der Japanismus zu uns herüber, der von den jungen Künstlern Deutschlands mit vehementem Enthusiasmus aufgenommen wurde. Hier sah man eine Kunst, die aus einem innigen und nahen Verhältnis zur Natur hervorgegangen war, eine Kunst, die die Dinge intuitiv und spontan erfasste und präcis und graziös aufzeichnete, eine Kunst, der eine jugendliche Frische und eine berückende Sinnlichkeit entströmte. Der Import der ersten japanischen Bilderbücher und Holzschnitte bildete den entscheidenden Moment der Wende in unserem Kunstleben, gab

unserer Jugend das Zeichen zum Angriff auf die überlieferten Anschauungen und Akademieprofessoren. Alles wurde unter die Füsse getreten, man verachtete und verspottete die Lebenswerke unserer in Ehren alt gewordenen Meister als verblödete Greisenkunst und zuckte in stolzer Verachtung die Achseln über ihre hohle und schwächliche Epigonenarbeit. Individualismus, Naturalismus, Impressionismus, das waren die Schlachtrufe, mit denen die Jungen vorwärts stürmten, sich eine neue Kunst zu schaffen. Natürlich schoss man mit dieser Missachtung jeder Tradition übers Ziel hinaus, wie es der Deutsche so gerne thut, wenn er ein neues Princip aufstellt und sich in einen neuen Sattel schwingt. Aber es lag dieses Mal keine dauernde Gefahr darin. Diese Revolution war unerlässlich, sollte die deutsche Kunst zu einem Hochflug von neuem die Schwingen heben; der Japanismus aber schmiedete der Jugend die Waffen zu diesem Kampfe.

Er hat gleichsam die Bedeutung eines Jungbrunnens gehabt, aus dem die deutsche Kunst lebendiger, zukunftsfreudiger und voll neuer, grosser Ziele heraustrat. Die hellen und klaren Farben und die glänzende Art der Stilisierung der Japaner, sie wirkten wie eine Offenbarung; sie hoben das Sehvermögen für die mannigfaltigen, duftigen Farbenreize in der Natur, sie klärten die Begriffe über die Art und Gesetze des Flächenornaments, sie lehrten die Künstler alles Schwere aus den Formen ausscheiden und das Wesentliche mit scharfen Blicken erkennen und in melodiösen Linien niederzeichnen. Ohne den Einfluss und die Kenntnis der japanischen Kunst ist die Entwickelung und das Aufblühen des modernen Plakates und des impressionistisch dekorierten Buchumschlags

Japanische Pflanzenzeichnung. Farbiger Holzschnitt.



Nils Wiwel, Kopfleiste zu Amsler & Ruthardts Wochenberichten. *////////*

gar nicht denkbar; denn zum grossen Teile basieren sie auf der Formensprache der Japaner. Bings japanischer Formenschatz war eine vortreffliche Einführung in die Kunstgeschichte dieses Landes. Bald sah man in allen Schaufenstern der Kunsthandlungen die lieblichen Holzschnitte des Hiroshige, des Hokusai und Toyokami.

„Wenn der Japaner einen Blütenzweig malt, so ist es der ganze Frühling", urteilte sehr fein Peter Altenberg über Japans Kunst, deren Geschichte Woldemar von Seidlitz in einem bedeutsamen und umfangreichen Werke niederschrieb.

Der Boden war bereitet und trächtig, und die neue Kunst schoss als junge Saat empor.

Nun hielt man in banger, freudiger Erwartung Umschau, den Glauben im Herzen und die Zuversicht im Angesicht, dass die deutsche Kunst zu einem Hochflug die Schwingen zu heben bereit war. Wie lebhaft das Bedürfnis nach Kunst in Deutschland schon wieder geworden war, wie stark die Sehnsucht nach einer Kunst in Deutschland lebte, erhellt am besten aus dem Umstand, dass die trefflich geleitete englische Kunstzeitschrift „The Studio" allein in Deutschland in diesen Jahren gegen zwanzig Tausend Abonnenten zählte; denn hier gab es um diese Zeit noch keine auch nur annähernd gleichwertige Kunstzeitschrift. Doch allmählig begannen auch die deutschen Verleger sich zu rühren und den neuen Ansprüchen gerecht zu werden.

Die ersten Versuche, in Deutschland eine Kunstzeitschrift grösseren Stiles zu schaffen, die wie von einer hohen Warte einen Ueberblick geben sollte über das deutsche Kunstschaffen der Neuzeit, wurde von einer Kunsthandlung in Berlin unternommen; das Blatt führte den langatmigen und nichtssagenden Titel: „Amsler und Ruthardts Wochenberichte", die von 1893 an erschienen, 1894 eine weitere Ausgestaltung erfuhren und ganz besonders in ihrem letzten Jahrgang 1895 vielseitiger und reicher mit Illustrationen und Buchschmuck ausgestattet wurden. Aber die Redaktion lag nicht in den

(Mit Genehmigung der Verleger Amsler & Ruthardt, Kgl. Hofkunsthandlung in Berlin.)

besten Händen, das Blatt war zu sehr an Handelsinteressen gebunden, und ausserdem war das Format 45×28 cm zu unpraktisch und ungeheuerlich. Trotzdem hat diese Zeitschrift ihre historische Bedeutung, da hier in Deutschland zum ersten Male schüchterne Versuche gemacht wurden, über den trockenen Ton in der Ausstattung hinauszugehen und dekorativen Flächenschmuck anzuwenden. Der Titelkopf des letzten Jahrgangs dieser Wochenberichte wurde von dem dänischen Maler-Illustrator Nils Wiwel in geschmackvoller und decenter Weise entworfen, ausserdem wurden noch mehrfach Kopfleisten, Vignetten und Umrahmungen von Wiwel hier veröffentlicht, die alle eine brillante Schwarz-Weisswirkung zeigen und von der lebhaften und beweglichen Phantasie des Künstlers Zeugnis ablegen, wie z. B. obenstehendes Tierfabelmotiv.

Diese Zeitschrift ging aber noch im Oktober desselben Jahres aus Mangel an Abonnenten ein.

Schon im Juni des Jahres 1894 war in der Reichshauptstadt die Genossenschaft „Pan“ begründet, die durch eine Vereinigung von Künstlern, Dichtern, Kunstforschern und Kunstfreunden die materiellen und ideellen Mittel zu gewinnen trachtete, zu einer grossangelegten, künstlerischen und litterarischen, periodischen Publikation. Dass ein derartiges Unternehmen in Deutschland überhaupt wieder möglich war und auf Jahre hinaus als gesichert erschien, durfte als ein bedeutsamer Schritt vorwärts angesehen werden, wenn auch der Leserkreis dieser Zeitschrift infolge des hohen Bezugspreises nur auf einen gewissen Kreis der Geistes- und Geldaristokratie beschränkt blieb, so war es doch schon erfreulich zu sehen, dass man in diesen Kreisen der Kunst wieder ein lebhafteres Interesse entgegenbrachte. Der Pan wurde gewissermassen zum Prüfstein für unsere graphischen Kunstanstalten, an die bis dahin so hohe und weitgehende Anforderungen noch nicht gestellt waren. Jedoch sie kamen den an sie gestellten Ansprüchen in überraschend glänzender Weise nach und haben in den Reproduktionen des „Pan“ meisterhafte

Beweise ihrer grossen Leistungsfähigkeit geschaffen, die für den hohen Stand der graphischen Künste Deutschlands mustergültig sind; und ähnliche Leistungen des Auslandes auf demselben Gebiete durch die Treue der Wiedergabe, durch ihre zarte Feinheit und ihre herrliche Tonschönheit weit übertreffen; ich erinnere nur an die einzig schönen Wiedergaben der neo-impressionistischen Arbeiten von Signac und Seurat.

Da die Tendenz des Pan einfach Kunst hiess, Kunst im weitesten Sinne verstanden, so finden wir auch besonders auf dem Gebiete des Buchschmucks hier sehr wesentliche Fortschritte. Dies war besonders Otto Julius Bierbaum, dem feinsinnigen Kenner auf diesem Gebiet, zu danken. Schon im ersten Hefte, das im April 1895 zur Ausgabe gelangte, wurde die Frage der Buch- und Zeitschriftenausstattung diskutiert. Wilhelm Bode behandelte hier in geistreicher und klarsehender Weise den bedeutungsvollen Einschnitt, den die Erfindung der Photographie und die photographischen Druckverfahren in das moderne Illustrationswesen gemacht haben, trat für die künstlerischen Vervielfältigungsarten ein und verlangte unbedingte Einheitlichkeit in der Ausstattung von Büchern — und Zeitschriften. Der Aufsatz enthält viele Dinge, die heute noch allgemeine Gültigkeit haben, aber die Anforderungen, die Bode an die Zeitschriftenausstattung stellt, lassen sich unmöglich verteidigen, und gerade in diesem Punkte müssen wir Bierbaums Antwort, in demselben Hefte, zustimmen, wo es heisst:

„Ein Buch ist ein grosser Saal, von dem man einen einheitlichen Eindruck erwarten darf, eine illustrierte Zeitschrift dagegen ist ein Haus mit vielen Zimmern und Gelassen. Das Haus selbst, in seiner ganzen äusseren Erscheinung, muss einheitlich, stilganz wirken, aber die einzelnen Räume sollen nach Wunsch und Wesen derer eingerichtet sein, die in ihnen wohnen."

Was nun den illustrativen Schmuck der ersten Panhefte selbst anbetrifft (ich spreche natürlich hier nicht von den selbständigen Kunstblättern), so ist in verhältnismässig recht geschickter Weise auf eine gute, dekorative Flächenwirkung Bedacht genommen. Der Panskopf von Franz Stuck, der den grünen Umschlag des ersten Heftes ziert, ist kräftig gezeichnet und gut auf dekorative Wirkung hin gearbeitet; auf den späteren Heften erschien dieses Titelbild um die Hälfte verkleinert wieder, wodurch es noch gewann. Von dem Buchschmuck des ersten Heftes ist entschieden das Stilvollste und Schönste die Kopfleiste Hans Thomas zu Nietzsches „Zarathustra vor dem Könige", die schlicht und gross und germanisch tief empfunden eine wundervolle Interpretation zu des Dichters Worten ist; dabei steht sie wundervoll als Flächendekor im Raume und die Striche der Zeichnung harmonieren prächtig mit der Stärke der Typen. Ludwig von Hofmann, Otto Eckmann, Josef Sattler, Theodor Kittelsen, Peter Halm, Georg Lührig lieferten weiteren Buchschmuck für dieses Eingangsheft; wir lernen alle diese Künstler, soweit sie dem Buchschmuck treu blieben, später in ausgereifteren Arbeiten noch näher kennen. Im zweiten Heft begegnen wir zum ersten Male Thomas Theodor Heine mit einigen Arbeiten noch mehr illustrativen Charakters, die schon des Künstlers feines Verständnis für die Schwarz-Weiss-Wirkung zeigen — im allgemeinen aber nicht

sehr bedeutend für Heine im Vergleich mit seinen späteren Arbeiten erscheinen. Irgend welche bedeutsamen Fortschritte in typographischer Hinsicht brachten die nächsten vier Hefte des ersten Jahrganges nicht, obwohl im einzelnen manche hervorragende Arbeiten publiziert wurden, wie weitere phantasievolle, duftige Leisten unseres herrlichen, deutschen Meisters Hans Thoma; ferner eine bedeutsame Reihe von Vignetten und illustrativen Schmuckarbeiten von Josef Sattler und mehrere liebliche, stilisierte Blumenrahmen von Otto Eckmann.

So lobenswert die Gründung und Herausgabe dieser grossartig angelegten Kunstzeitschrift war, so sehr sie auch Interesse weckend und Geschmack bildend in wohlhabenden Kreisen wirkte, es war unmöglich, dass sie jemals einen befruchtenden und erzieherischen Einfluss auf die breiteren Schichten des deutschen Publikums auszuüben vermochte; aber gerade dessen bedurfte man in Deutschland; es war eine Zeitschrift nötig, die der neuen Kunst den Weg ebnete in das Publikum, die andererseits die Kunstbedürfnisse und den wieder erwachten Kunsthunger der breiteren Volksschichten zu stillen vermochte; kurzum, die den Kontakt herstellte zwischen dem aus dem Leben schaffenden Künstler und dem geniessenden Publikum. Georg Hirth in München, den immer ein nahes Verhältnis zu der jungen Künstlerwelt verband und der stets ein offenes Auge für die Forderungen des Tages hatte, durchschaute die Verhältnisse, sah, was hier und woran es fehlte, und ergriff in einer Art intuitiver Empfindung den richtigen Augenblick zu einer kühnen That.

Hans Thoma, Vignette zu Nietzsche, Zarathustra vor dem Könige. Pan I Jahrgang. 1. Heft.

Fritz Erler. Verkleinertes Titelblatt der Münchener Jugend 1896, Heft 1.

In Berlin hatte die Gründung des Pan ein weitverzweigtes Finanzkonsortium durchgesetzt; die Gründung der Münchener Jugend war die That eines Einzelnen, die von einer hohen, idealen Begeisterung und von einem bewundernswerten Mute zeugt. Heute sieht man die Dinge anders an.

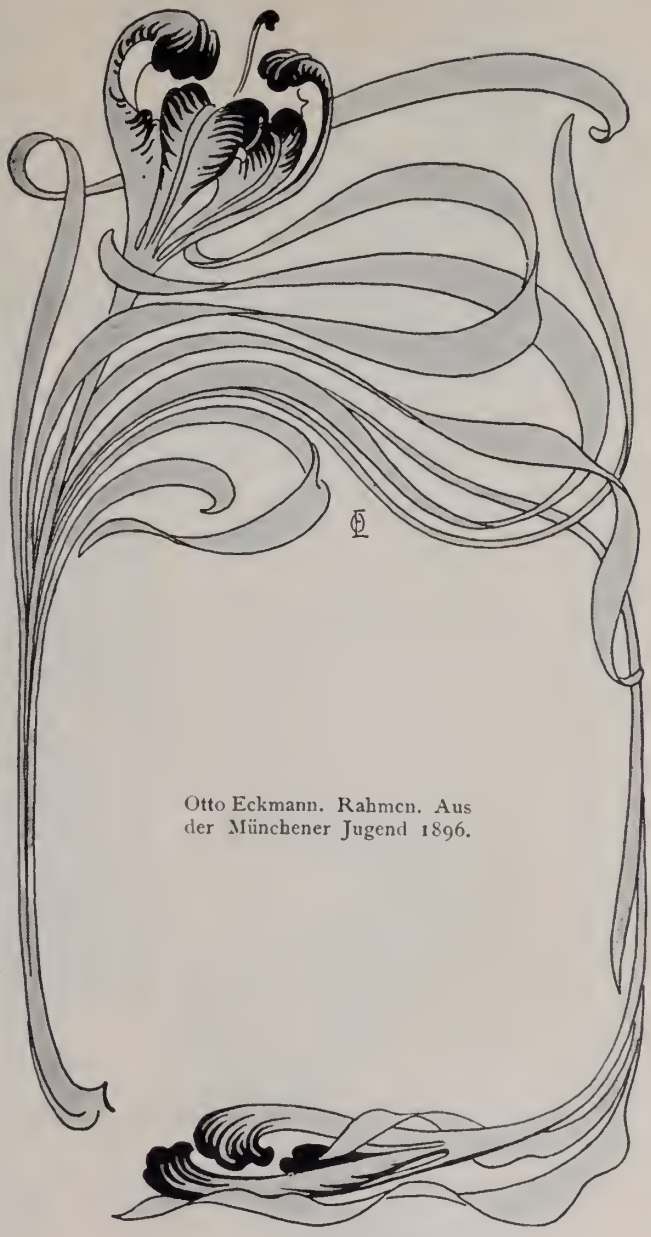
Aber war es damals wirklich von vornherein sicher, dass die jungen Künstler den an sie herantretenden, ganz neuen Aufgaben auch gewachsen sein würden? Stand es so untrüglich fest, dass das deutsche Publikum dieses neue Unternehmen mit derselben Begeisterung unterstützen würde, durch die es zum Leben erweckt war; konnte man vorher wissen, ob die Abonnenten wirklich in Scharen geströmt kamen, wie die grossen Opfer, die die Gründung dieser Zeitschrift erforderte, es verlangen mussten? Es gehörte doch ein grosser Wagemut dazu, diesen Sprung ins Dunkle zu thun.

Aber Hirth hatte sein instinktives Gefühl für die Regungen der Volksseele und für die Bedürfnisse des Tages nicht getäuscht.

Selten fand wohl zuvor eine Zeitschrift gleich bei ihrem Erscheinen überall so freudigen Widerhall, selten schlug eine Zeitschrift wohl gleich so kräftig ein wie die Jugend, die schon nach einem Vierteljahre 30000 Abonnenten zählte. Die jungen Künstler, die sich vor nunmehr 6 Jahren um Hirths Fahne scharten, um der neuen Kunst zum Durchbruch zu verhelfen, haben heute zum grossen Teile in ganz Deutschland einen guten Klang; es seien hier nur genannt Franz Stuck, Max Klinger, Otto Greiner, Fritz Erler, Angelo Jank, Walther Georgi, Fidus, Julius Diez, Hans Christiansen, Arpad Schmidhammer, Bernhard Pankok u. a. m.

Fritz Erler. Zeichnung aus der Jugend.

„Frisch, froh, frei — und deutsch dabei"; mit diesem Motto trat am 1. Januar 1896 die erste Nummer der Jugend auf den Plan; und diesem selbstgewählten Wahrspruch ist die Jugend bis heute treu geblieben. Deutscher Geist, deutsches Gemüt, die deutsche Lust zu fabulieren, sie wehen uns aus den einzelnen Blättern immer wieder entgegen; mit lebendiger Frische und mit heiterer Schaffensfreude wird das Leben und die Natur angepackt und in künstlerisch durchaus freier Weise dargestellt. Der ständig wachsende und sich immer wieder verjüngende Stab der Mitarbeiter entfaltet kraft der verschiedenen Individualitäten, die sich in ihm vereinigen, eine perlenreiche und bunte Mannigfaltigkeit.



Otto Eckmann. Rahmen. Aus der Münchener Jugend 1896.

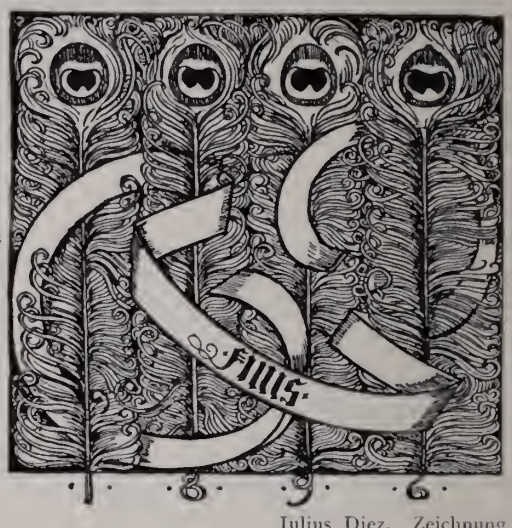
Es ist natürlich an dieser Stelle nicht möglich, die Hefte und Jahrgänge einzeln durchzusprechen, schon allein deshalb nicht, weil wir sie hier unter einem ganz bestimmten Gesichtspunkt zu betrachten haben, nämlich inwiefern sie befruchtend auf die Buchkunst wirkten und inwieweit sie fördernd in die Regeneration des Buchgewerbes eingriffen.

Wie keine andere, moderne Zeitschrift, gewann die Jugend im Laufe einer kurzen Zeit eine unübersehbare kulturelle Bedeutung, indem sie auf alle Felder von Kunst und Handwerk die segensreichsten Anregungen in verschwenderischer Fülle ausstreute; so ist sie zu einem Markstein in der Entwickelung der jüngsten Kunst geworden.

Julius Diez. Zeichnung aus der „Jugend". ////

So bedeutend der Einfluss der Jugend auf das deutsche Kunstleben aber auch ist, von einem „Jugendstil" lässt sich kaum reden; es ist ein hohler Begriff, bei dem sich schwerlich etwas denken lässt. Und doch werden heute Möbel, Kaffeetassen, Stickereien, Leuchter, Briefpapier und Gott weiss was im Jugendstil von dem kaufenden Publikum verlangt?

Der Stil der Jugend aber setzt sich aus etwa hundert — teilweise sehr stark ausgeprägten Künstlerindividualitäten zusammen; kann man denn da von „einem Jugendstil" reden?



Julius Diez. Zeichnung aus der „Jugend". ///

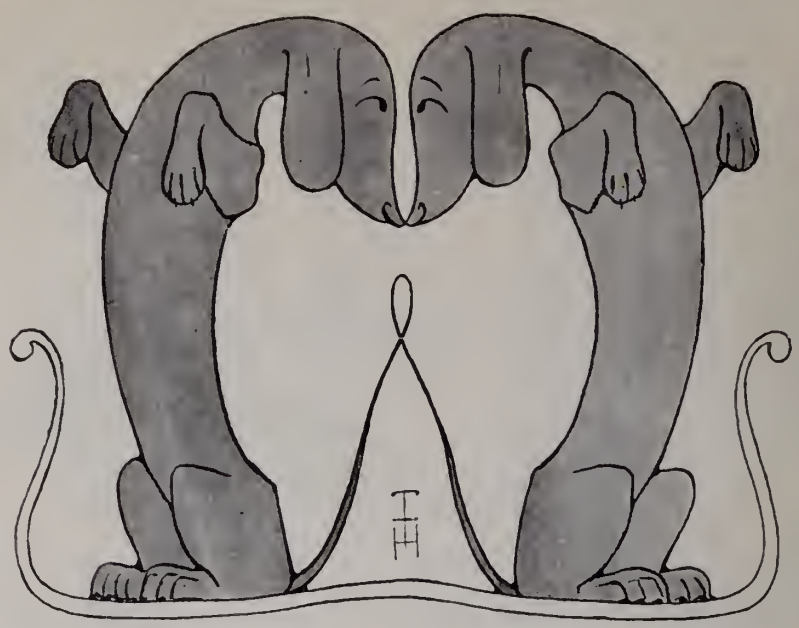
Das Publikum entflammte in Begeisterung für die Jugend und die neugeborene, lebendige Ornamentenkunst, die hier zum ersten Male auftrat; anfangs in durchaus noch nicht ausgereiften und abgeklärten, teilweise erst tastenden Versuchen. Die Industrie aber nahm den Erfolg der Jugend wahr und schlachtete ihn für sich aus. Der Bildschmuck der Jugend diente als Vorlagen, und in geschäftigem Eifer wurde nun im ganzen Kunstgewerbe nach diesen Mustern schlecht und recht gearbeitet und dann hinausposaunt in alle Welt: „Kunstgewerbe im Jugendstil". So war der neuen Kunst zum Sieg verholfen und das Publikum in seinen Wünschen zufrieden gestellt.

In dieser schamlosen und empörenden Weise wurde das Princip, das die Jugend ins Leben gerufen hatte und das sie hoch zu halten sich bemühte, total missverstanden. Aber dieser blöde Fabrikantengeist lässt sich von seiner Unwissenheit und Unbildung schwer überzeugen; vor mir liegen aus neuester Zeit drei Musterbücher: „Vignetten und Zierleisten im Jugendstil",

J. B. Eugl. Vignette aus dem „Simplicissimus".

Bernhard Pankok. ////
Leiste aus der „Jugend". //

Arpad Schmidhammer. ////
Leiste aus der „Jugend". ////



Thomas Theodor Heine. ///
Aus dem „Simplicissimus".
Verlag Albert Langen, München.

J. B. Engl. Vignette aus dem „Simplicissimus".

„Buchschmuck im Secessionsstil" und „Moderner Buchschmuck im Studiostil".

Der Begriff ungebundener, künstlerischer Freiheit und unbegrenzter Programmlosigkeit muss doch schwer zu erfassen sein; die Jugend soll ein Gasthaus sein, in dem jeder echte und wahre Künstler willkommen ist — und keine Stilzuchtanstalt.

Wir geben nebenstehend eine bescheidene Auswahl von dekorativen Arbeiten aus dem ersten Jahrgang der Jugend, die einen ungefähren Begriff von der Art des Buchschmucks, der hier gepflegt wurde, geben mögen.

Das Gute, was die Jugend von frühauf bewirkte, überwiegt natürlich bei weitem alles das, was sie, ohne es selbst zu wollen oder auch nur es verhindern zu können, an schlechten Nachahmungen hervorrief; sie ist vor allem bahnbrechend für den dekorativen, reinen Flächenschmuck im Buchdruck, für die Durchgeistigung der Illustration und auch für die Plakatkunst vorangegangen.

Ein Vierteljahr später als die Jugend am 1. April 1896 trat der Simplicissimus ins Leben als ein zweites Kampfblatt für die neue Kunst. Mit ähnlicher

F. von Reznicek, Buchumschlag zu Jules Case „Künstliche Liebe". ///
Verlag Albert Langen, München //////

Geschwindigkeit wie der Jugend flogen auch ihm die Abonnenten zu; sein glühender Weckruf

„Du träges Volk, du hast zu lang gerastet,
wach auf, wach auf, die Morgenstunde naht —“

rief Tausende herbei, denn er klang wie ein fröhlicher Morgengruss einer neuen, kampfesfrohen Zeit.

Vor der Gründung dieser beiden Zeitschriften gab es in Deutschland nur die illustrierten Blätter: Gartenlaube, Daheim, Illustrierte Zeitung, die sanftmütigen Fliegenden und die ganz witzlosen, humoristischen Blätter des Meggendorfer, die alle nur noch von ihren Traditionen lebten und an die man — vielleicht mit teilweiser Ausnahme der Fliegenden Blätter — gar keine künstlerischen Anforderungen mehr stellen durfte.

Nun entfalteten sich plötzlich in München zwei neue Zeitschriften innerhalb eines Jahres zu hoher Blüte, die beide vollkommen neue Tendenzen anschlugen sowohl in ideeller wie in technischer Hinsicht und die beide einen ganz neuen, frischen, unverbrauchten Künstlerstab mitbrachten. Es lag für die Redaktionen der beiden Zeitschriften eine grosse Schwierigkeit darin, ihre Künstler für die neue Reproduktionstechnik der Zinkätzung zu erziehen, dass sie mit wenigen Farben umzugehen lernten und in ihren Zeichnungen doch eine geschlossene Bildwirkung erzielten.

Der segensreiche Einfluss der farbentrunkenen, japanischen Holzschnitte, die von Laien so oft für Handmalereien angesehen werden, trat ungefähr gleichzeitig mit der praktischen Vervollkommnung des photomechanischen Reproduktionsverfahrens auf; sie verdrängten den Holzschnitt und die Litho-

Max Slevogt. Aus dem „Simplicissimus“ 1896/97, 1. Jahrgang. Verlag Albert Langen, München. ////

Bruno Paul. Vignette aus dem „Simplicissimus“ 1896/97, 1. Jahrgang. ///

E. Thöny. Vignette aus dem „Simplicissimus" 1896/97, 1. Jahrg.

graphie aus der Illustration und liessen an ihre Stelle die Zinkographie und die Autotypie treten, die sich in hervorragender Weise für die mehrfarbige Reproduktion im Buchdruck verwenden lassen. Ein Original für Zinkographie muss eine Strich- oder Punktzeichnung sein, für die als Grundbedingung gilt, dass der Strich oder die Punkte der Zeichnung auch im feinsten Detail schwarz gedeckt sind, weil alles Graue oder Halbtonige, alle Striche und Punkte, die ineinander laufen, in der Photographie verwischt oder schmierig erscheinen; darum ist es meistens unmöglich, eine Bleistiftzeichnung zinkographisch zu vervielfältigen. Die getreuesten Reproduktionen lassen sich in dieser Manier erzielen nach Kohle-, Feder-, Tusch- und Kreidezeichnungen auf Korn- und Schabpapier und auf Gipspapier. Entsprechen die Originale nicht streng dem zinkographischen Verfahren, so müssen sie autotypisch vervielfältigt werden, d. h. künstlich in kleine Punkte zerlegt werden. Die Zeichnungen, die für Zinkographie bestimmt sind, werden ohne weiteres photographiert, von dem photographischen Negativ auf eine lichtempfindlich gemachte Zinkplatte übertragen, dann mit chemikalischen Lösungen angeätzt und vorgeätzt, um darauf mit der Fraissemaschine rundtief geätzt und rund geätzt zu werden und endlich auf einen Holzstock montiert. Empfehlenswert wird es immer sein, wenn der Künstler seine Zeichnung in Schwarz-Weiss anfertigt und die Farben auf Pausen darüberlegt; allerdings lässt sich auch direkt nach den farbigen Ori-

Thomas Theodor Heine. Kopfleiste aus dem „Simplicissimus“ 1896/97, 1. Jahrgang.

ginalen reproducieren, wenn man durch Lichtfilter die einzelnen Farben nacheinander verdeckt und für jede Farbe mit sensibilisierten Platten eine eigene Aufnahme macht. Bei der Autotypie wird das photographische Halbtonnegativ von einer Tuschzeichnung oder einem Oelgemälde, um die Handschrift des Künstlers möglichst getreu wiederzugeben, durch den Raster (ein feines Drahtnetz) in feine Punkte zerlegt und so fähig gemacht, wie eine Strichzeichnung für die Buchdruckhochätzung auf Zink übertragen zu werden.

Es ist nötig, dass der Künstler sich vollkommen mit dieser neuen Reproduktionsmanier vertraut macht, damit er ihre Ausdrucksmittel genau kennen und sie zu beherrschen lernt. Diese Schwierigkeit nehmen wir deutlich wahr, wenn wir die ersten Jahrgänge der Jugend und des Simplicissimus durchblättern; wir begegnen da anfangs einer zaghaften Unsicherheit, tastenden Probierens, und erst allmählig leben sich die Künstler in dieses ihnen neue Gebiet ein, gewöhnen sich daran, mit den wenigen, bestimmten Farbtönen zu arbeiten, an gebotener Stelle die milde Dämpfung des Kornes zu verwenden und reiche und prächtige Effekte zu erzielen.

Ohne diese neue, farbige Illustrationstechnik ist ebenso wenig das Aufblühen der Neuromantik in der Jugend durch Angelo Jank, Reinhold Max

J. B. Engl. Vignette aus dem „Simplicissimus“ 1896/97, 1. Jahrgang. Verlag Albert Langen, München.

Eichler, Walther Püttner und andere denkbar, wie die fabelhaften, koloristischen Wirkungen, die Heine, Thöny und Wilke oft im Simplicissimus erzielen, ohne sie möglich gewesen wären. Während die Reproduktionen des Simplicissimus ausschliesslich in der Korntechnik gehalten sind, arbeitet die Jugend grösstenteils mit der Rastertechnik.

Der erste Jahrgang des Simplicissimus erscheint uns wie eine Tochter des französischen Gil-Blas; sie ähneln sich beide in vielem; und doch klingen im Simplicissimus früher schon nationale Eigentümlichkeiten durch; vielleicht ganz besonders im ersten Jahrgang, als er eben noch ein reines Kunstblatt war und nicht ein polemisches Tendenzblatt. Damals im ersten Jahre seines Bestehens zeigte er romantische Neigungen, burlesken Humor, deutsche Waldpoesie und scharfe Satire durcheinander; wir finden da: R. M. Eichler, Angelo Jank, Bruno Paul, Max Slevogt, Th. Th. Heine, J. B. Engl, Adolf Münzer, Wilhelm Schulz, F. von Reznicek u. a. m.

Aber in dem gleichen Masse, wie der Künstlerstab der Jugend von Nummer zu Nummer und von Jahr zu Jahr wuchs, nahm die Zahl der künstlerischen Mitarbeiter im Simplicissimus ab; und heute sind es eigentlich nur noch sieben Künstler, die ständig für den Simplicissimus arbeiten: E. Thöny, Bruno Paul, Rudolf Wilke, F. von Reznicek, Wilhelm Schulz, J. B. Engl und Th. Th. Heine; alle sieben stark ausgeprägte, individuelle Erscheinungen von bedeutendem, künstlerischem Können, unter ihnen aber ist der grösste Thomas Theodor Heine.

Vignette von Bruno Paul.
Aus Dr. Ludwig Thoma
„Der Burenkrieg". // // // //
(Verlag von Albert Langen, München.)

VIERTES KAPITEL.
THOMAS THEODOR HEINE.

Im Jahre 1894 schon hatte Albert Langen eine Verlagsbuchhandlung in Köln und Paris gegründet, mit der er zwei Jahre später, als er den Plan des Simplicissimus zu verwirklichen trachtete, nach München übersiedelte. Während er den Simplicissimus als ein Abbild des Pariser Gil Blas schuf, wollte er durch seinen Buchverlag die Deutschen mit den hervorragendsten Schöpfungen der neueren, ausländischen Litteratur bekannt machen. Seine erste Publikation im Jahre 1895 war die Herausgabe von Marcel Prévosts Roman „Demi-Vierge", dem er einen künstlerisch illustrierten Umschlag von Thomas Theodor Heine gab, des Künstlers erste Arbeit auf diesem Gebiet, die heute noch zu dem Schönsten gehört, was hierin bisher in Deutschland geleistet wurde.

Die Zeichnung ist über beide Seiten des Umschlags fortgeführt; aber in einer Weise, dass jede Seite allein für sich betrachtet werden kann und eine Einheitlichkeit bewahrt, die nicht durch den Rücken des Buches zerrissen wird. In einem Lilienparadies sitzt ein Paar in der Biedermeiertracht von 1830 züchtig und ehrbar; die Dame mit Zügen raffiniertester Kinderunschuld neben dem Jüngling, der eine der Unschuldsblumen zu sich herabbeugt, um ihren lieblichen Duft zu geniessen; auf der Rückseite züngeln grässliche Drachengestalten an den kerzengrade aufschiessenden Lilien hinauf und belecken mit ihren roten Zungen die dünnen Stengel. Diese geistreiche Satire stimmt trefflich zu dem gefühlsironischen Inhalt des Romans; sie ist gewissermassen das Surrogat der mondänen Geschichte Prévosts.

Ursprünglich war Heine Maler. Ich entsinne mich noch aus früheren Jahren, im Salon Gurlitt in Berlin fein gestimmte, farbenreiche Landschaften in impressionistischer Naturauffassung von ihm gesehen zu haben, die seine zukünftige Entwickelung als ausgesprochenen Künstler der Linie und als geistreichen Satiriker kaum ahnen liessen. Seine ersten, dekorativen Arbeiten lassen auch seine Herkunft von der Farbe unverkennbar erscheinen; aber immer schärfer, immer bestimmter tritt die Modellierung der Formen, die

Medaillon von Thomas Theodor Heine zu Prévost „Cousine Laura". [Verlag von Albert Langen, München.]

Bevorzugung der Linie heraus — heute würde man kaum noch glauben, dass er jemals duftige Landschaften habe malen können.

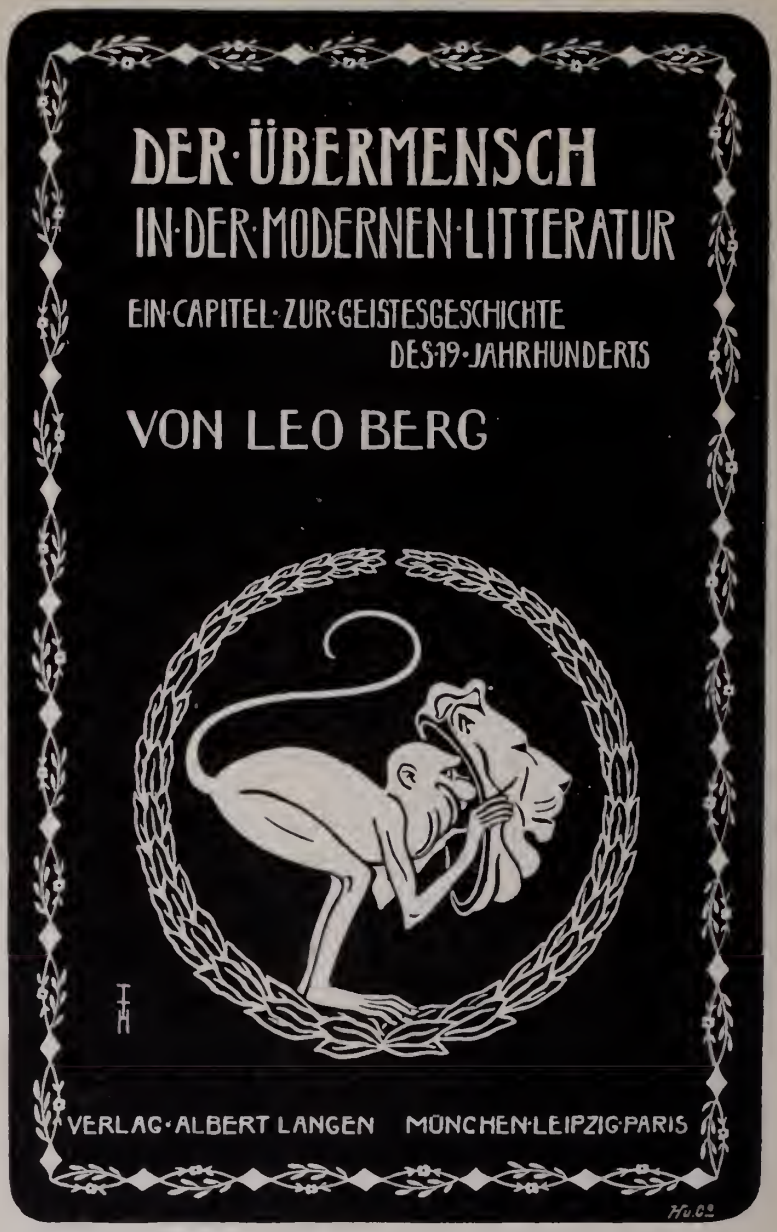
Grossen Einfluss gewann die japanische Kunst auf ihn, doch nie hat er sich einer geistlosen, knechtischen Nachahmung schuldig gemacht; er hat den japanischen Stil ins Europäische übersetzt, hat den Japanismus mit seiner starken Persönlichkeit verschmolzen und dann selbständig weiter geschaffen. Die Japaner lehrten ihn hauptsächlich den Wert der Linie erkennen; bei ihnen lernte er erst, welches Material seinem Thema identisch war. Da nahm er die Peitsche in die Hand und schwang sie über den Häuptern der ganzen Menschheit. Jedem strich er eins über den Rücken; und alle mussten sie tanzen, Kaiser und Könige, Minister, Pfaffen, Oberlehrer, die Väter, die Mütter und die Säuglinge; und war der mondäne Cancan recht toll im Gange, dann tanzte er wohl selber mit. Aber die Melodie dieses Tanzes hat einen bitteren Klang, als ob alle Saiten der Violine bis auf eine zerrissen wären, und über diese eine Saite streicht der Bogen knarrend, pfeifend, giftig quiekend bis zum Entsetzen. Man muss sich bald die Ohren zuhalten. Es liegt keine Freude in seinem Humor, nur herber, galliger Spott. Nichts hat er mit dem guten Oberländer, dem reizenden Hengeler oder dem tragikomischen Wilhelm Busch gemein; und wie weit ist er entfernt von unserem herrlichen, sentimental-ironischen Moriz von Schwind; auch verbindet ihn nichts Wesensverwandtes mit den übrigen Simplicissimus-Karikaturisten vom Schlage J. B. Engl, Rudolf Wilke und Bruno Paul, die sich im allgemeinen in harmlosen, grotesken Uebertreibungen und Verzerrungen gefallen. Heine ist ein kalter, messerscharfer Kritiker, der die Menschen, die Gesellschaft nur im Vorübergehen, aber scharf ansieht, dann unverhohlen mit brutaler Offenheit alle ihre Laster, ihre Intimitäten, ihre heimlichen Sünden und ihre Verlogenheiten vor ihren Augen lächelnd an die Wand zeichnet. Nie hat ein Künstler so anzuklagen gewusst wie Th. Th. Heine; selbst Hogarth wird von ihm in den Schatten gestellt. Und nichts verschont seine blutige Geissel. Er enthüllt die Tragik der modernen Liebesmoral, das sexuelle Elend unserer Zeit, die Unbildung und Gefühlsroheit der Reichen, das behäbige Philistertum; überall erblickt er Wunden und Gebrechen, deckt sie auf und hält sie uns vor Augen: Seht, so ist das Leben! Sein Auftreten war zeitgemäss; wir bedurften eines solchen Spötters, vor dem nichts Gnade hat; aber ob das deutsche Volk diesen alles negierenden Ironiker, der nichts Positives zu sagen hat, auf die Dauer ertragen kann und ihn immer wieder hören wird, das steht dahin.

Ganz besonders delikate Kunstwerke schuf Heine im modernen Buchumschlag, vornehmlich für Werke des Verlages von Albert Langen. Kurze Zeit zuvor hatte die kunstgewerbliche Bewegung uns das moderne Plakat gebracht; und Herr Langen suchte das Plakat seinen litterarischen Publikationen auch nutzbar zu machen, indem er nach Pariser Vorbildern künstlerisch illustrierte Umschläge für dieselben herstellen liess.

Es lässt sich der illustrierte Buchumschlag, sofern auf ihm das Surrogat des Inhalts in einer effektvollen Zeichnung fixiert werden soll, als Plakat en

miniature auffassen, das eine feinere Zeichnung und eine sensiblere Farbenabtönung verlangt, als die grosse auf Fernwirkung berechnete Affiche. Die Franzosen gaben das Beispiel, die Zeichnung über beide Seiten des Umschlags fortzuführen, als wäre der Umschlag eine gleiche Fläche; doch muss man darin im allgemeinen eine Verletzung des Geschmacks und eine hässliche Stilwidrigkeit erblicken. Die Dreiteilung des Buchumschlags in Titelblatt, Rücken und die Hinterseite darf nicht ausser acht gelassen werden; nur wenn die Komposition so abgewogen ist, dass jedes Stück für sich betrachtet, ein abgeschlossenes Ganzes bildet, mag diese Art der Dekoration sich verteidigen lassen. Dass diese Frage geschickt gelöst werden kann, zeigte sich schon vorher an dem Umschlag zur „Demi-Vierge". In seinen späteren Schöpfungen dekoriert Heine immer nur die erste Seite, das Vorderblatt. Den galanten Liebesromanen Marcel Prévosts, den tragikomischen, amüsanten Werken Hamsuns und manchem jungen Deutschen hat Langen den Weg in das Publikum erschlossen. Für viele dieser Publikationen hat Heine Umschläge gezeichnet. Da ist der köstliche Umschlag zu Arthur Holitschers Roman „Weisse Liebe", auf dem in einer ergreifenden Zeichnung der Geist des Buches wiedergespiegelt ist: Mit verzweifelten Gebärden kniet ein Jüngling in qualvollen Seelenmartern vor einem hohen, majestätischen Weibe; die gewaltig dahinbrausende Leidenschaft seines zu krankhaft, zu sensitiv empfindenden Gemütes wird ihn, den Schwächling, vernichten und zu Grunde richten. Wundervoll ergötzlich ist der Umschlag zu Prévosts „Der verschlossene Garten". Die Ehegatten bestellen, jeder für sich, ihren Garten, den ein Gitter von dem andern trennt. Hamsun „Der Hunger" (siehe Beilage): Feurigrote, unheimlich wilde Wölfe jagen klaffend und heulend über die Fläche an einer bis auf die Knochen abgemagerten Jünglingsgestalt vorbei, die elend und verzweifelt zusammengekauert dasitzt. Dieselbe rücksichtslose Kühnheit und schneidende Schärfe grell empfundener Charakteristik tritt uns in dem Umschlag zu Prévosts ernstem Buch „Der Skorpion" entgegen; nicht prägnanter konnte der Geist dieses Romans in einer Zeichnung festgehalten werden, als durch diesen asketischen Mönch mit den langen, schwarzen Engelsflügeln, den gefalteten Händen und den himmelwärts erhobenen Augen, um die sich tiefe Schatten rahmen; unterhalb der Hände ist ein grosses, weisses Herz ausgeschnitten, in dem ein teuflisch-roter Skorpion sich windet, den Schweif fest zwischen die Scheren geklemmt. Da sind dann ferner noch der prächtige Umschlag zu Hamsuns „Redakteur Lynge", das reizende Medaillon, auf Prévosts „Cousine Laura" und der Affe, der sich eine Löwenmaske vorhält, auf Leo Bergs „Uebermensch". Etwas anderes scheint auf dem ersten Blick die Zeichnung zu Maeterlincks „Ein-

Th. Th. Heine. Umschlag zu M. Prévost „Der verschlossene Garten".



Thomas Theodor Heine. Umschlag zu Leo Bergs „Uebermensch". ////

dringling" zu sein. Einen brutalhöhnenden Witz, eine beissende Satire konnte sich der Künstler bei diesem sublimen, mystischen Buche nicht leisten. Die Familie sitzt beisammen, ein stiller, bürgerlicher Kreis. Da öffnet sich die Thür, der Tod tritt ein. Nur der blinde Grossvater, dessen Schulter er berührt, fühlt ihn kommen und nahen und erschrickt. Die anderen, die Harmlosen und Unwissenden, sehen nichts. Wohl lässt die Zeichnung den duftigen,

Thomas Theodor Heine, Buchumschlag zu „Hunger“ von Hamsun, bei Albert Langen, München. ////////

seltsamen Geist des Buches ahnen, aber ist es nicht, als hörten wir hinter der Thür durch des Zimmers lautlose Stille doch das bittere, herbe Gelache des Künstlers schallen? „Die Menschen sind Narren mit ihren wunderschönen Sentiments; eine Narretei ist die Welt — zum Lachen!“

Eine gelungene Leistung ist auch der Umschlag Heines zu Albert Langens Verlagskatalog 1893—1898; auf der oberen Hälfte ist die Schrift angebracht in einer gelblich-braunen Umrandung; diese Borde überkreuzt sich unterhalb der Schrift und schlägt nach unten zu eine höchst originelle, graziöse Schleife, in derem Innern auf einer Gartenbank eine lesende junge Dame sitzt, die ihr Buch mit vieler Grazie in den Händen hält; und doch, ist Heine nicht gleichzeitig steif und herb, wenn er graziös ist? —

Thomas Theodor Heine. Umschlag zu Maeterlincks „Eindringling“. Verlag Albert Langen, München.

Es wurden bald auch andere Verleger auf das phänomenale Talent dieses Künstlers aufmerksam; so zeichnete er für Dubut de Laforests rüden Roman „Das Mädchen für alles“ (Aug. Dieckmann, Leipzig) einen Umschlag, der das mondäne Weib, das Tigerweib darstellt; ferner zu Richard Wredes Buch „Vom Baume des Lebens“ (Berlin, Richard Wrede) einen feinen, farbenreichen Umschlag; auch an Peter Nansens süssliches Machwerk „Aus dem Tagebuch eines Verliebten“ (Berlin, S. Fischer) verschwendete er seine Kunst; ein duftiges Blatt im Empirestil endlich entwarf er zu Schnitzlers „Anatol“ (Berlin, S. Fischer).

Daran reihen sich noch in neuester Zeit einige Titelblätter für den Langenschen Verlag, in denen er uns technisch am Ausgereiftesten erscheint; seine Linien charakterisieren in geistreicher Art und mit elegantem Schwung seine Gestalten, sein Strich ist sicher, zart, grazil und von prickelnder Anmut; der Grundton, der immer wieder durchklingt, ist auch hier die Ironie; die Farben lernt er immer mehr beherrschen und weiss mit den einfachsten

Thomas Theodor Heine. Umschlagzeichnung.
Verlag Albert Langen, München.

Farbenkontrasten die ergötzlichsten Wirkungen zu erzielen. Ich denke dabei vornehmlich an den nur einfarbigem Umschlag zu Jakob Hilditchs „Fräulein England", den zweifarbigen, prächtigen Umschlag zu Gustav Wieds Roman „Die von Lenbach" und vor allem an das amüsante Titelblatt zu Korfiz Holms Novellenband „Mesalliancen". Es ist wohl noch nie der Begriff der Mesalliance in so witziger, geistsprühender und — erschöpfender Weise zeichnerisch und koloristisch zum Ausdruck gebracht, eine ausgezeichnete Musterleistung heinischer Kunst. Es seien ferner noch die Umschläge zu Anatole France „Die rote Lilie", Guy de Maupassant „Der Tugendpreis", Knut Hamsun „Pan", „Victoria" und „Die Königin von Saba" und zu Thomas P. Krag „Die eherne Schlange" genannt, die alle den letzten beiden Jahren entstammen.

So bewundernswert aber uns diese Schöpfungen auch erscheinen mögen, sie werden doch nicht übertroffen von den köstlichen Arbeiten, die sich in dem 1897 bei Schuster und Löffler in Berlin erschienenen Buche von Pierre d'Aubecque (alias Arthur Lindner) „Die Barrisons", eine Zeitsatire, von ihm finden.

Es fehlt uns immer noch ein Buch, das uns etwas Ganzes, endgültig Fertiges von Heine als Buchschmuckkünstler bietet, das im Interieur und Exterieur in einheitlicher Harmonie von ihm ausgestattet ist. Diesen Wunsch lassen „Die Barrisons" mit besonderer Intensität empfinden, denn die widerspruchsvolle Disharmonie der Ausstattung, das achtlose, stilwidrige Zusammengewürfel streng antipodischer Elemente ist eine schlimme Geschmacklosigkeit und beleidigt jedes feine Gefühl. Fünf Jahre sind seit dem Erscheinen dieses Buches verflossen; und unsere Künstler und Buchdrucker haben seitdem manches gelernt; das Niveau des guten Geschmacks hat sich wesentlich gehoben; daher treten heute um so auffälliger die Mängel dieses Buches hervor.

Thomas Theodor Heine. //////
Viola. Aus „Die Barrisons".
Schuster & Löffler, Berlin 1897.

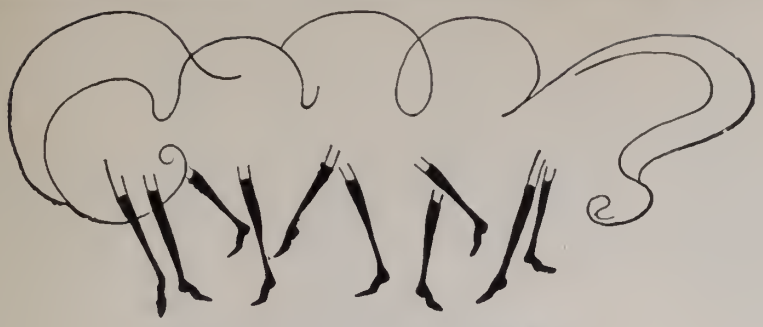
Thomas Theodor Heine. //////
Isis. Aus „Die Barrisons".
Schuster & Löffler, Berlin 1897.

Thomas Theodor Heine. // // // //
Lilith. Aus „Die Barrisons".
Schuster & Löffler, Berlin 1897.

Thomas Theodor Heine. // // // //
Magdalena. Aus „Die Barrisons".
Schuster & Löffler, Berlin 1897.

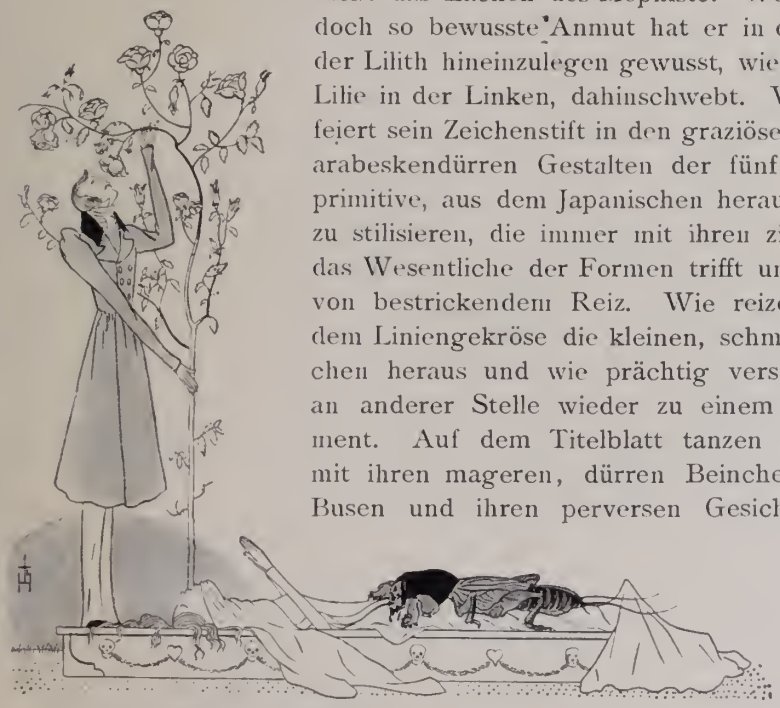
Die Barrisons waren mit das erste Werk — und das lässt alle Fehler verzeihen —, dessen Ausstattung wieder auf den dekorativen Grundsätzen der Buchornamentik aufgebaut war; und es gereicht daher dem rührigen Verlage von Schuster und Löffler trotz der vielen Schnitzer und Mängel zur Ehre. Vor allem sind die eingefügten, farbigen Bilderbeilagen und Plakatreproduktionen von Chéret, Rauchinger etc., die der Text durchaus nicht bedingt, eine hässliche Stilwidrigkeit; ferner ist es wenig geschmackvoll und spricht auch gegen jedes Stilgefühl, wenn man in einem Buche Vignetten von Vallotton, E. R. Weiss, Fidus und Heine vereinigt und so dem Buche sein individuell geschlossenes Aussehen raubt; die eingefügten floralen und animalen Ornamente aus der Kunstanstalt Miliffe in London verschlimmern weiter die Charakterlosigkeit des Buches; es erscheint also als ein unglückliches Konglomerat der verschiedenartigsten Dinge. Doch wenn man die einzelnen Beiträge der Künstler für sich betrachtet, so muss man sich doch wieder freuen.

Aus „Die Barrisons".



Sinfonie in Schwarz. Aus „Die Barrisons". Schuster & Löffler, Berlin 1897.

Was eben dieses kleine Werk Vielen so lieb gemacht hat, so dass man gerne seine bösen Fehlerhaftigkeiten übersieht, das sind die herrlichen Vignetten von Thomas Theodor Heine. In den Barrisons sah er die typischen Repräsentanten des modernen Weibes, das zwischen raffinierter Kinderunschuld und dekadentem überreizten Genussrausch jongliert. In leichten, feinen Linien hat er den mondänen Tanz der Barrisons festgehalten, mit lebendiger Verve die hageren Gestalten hingeworfen, und ihren bizarren Charakter gezeichnet. Es liegt eine Melodie in diesen Linien, eine traurige, melancholisch-komische Melodie, die plötzlich ihres müden Weltschmerzes überdrüssig die Saiten zerreisst und schrill abbricht. Da steht er dann und lacht das Lachen des Mephisto. Welche liebliche und doch so bewusste Anmut hat er in die Unschuldspose der Lilith hineinzulegen gewusst, wie sie langsam, eine Lilie in der Linken, dahinschwebt. Wahrhafte Orgien feiert sein Zeichenstift in den graziösen, überschlanken, arabeskendürren Gestalten der fünf Schwestern; die primitive, aus dem Japanischen heraus entwickelte Art zu stilisieren, die immer mit ihren zierlichen Strichen das Wesentliche der Formen trifft und heraushebt, ist von bestrickendem Reiz. Wie reizend wachsen aus dem Liniengekröse die kleinen, schmächtigen Körperchen heraus und wie prächtig verschlingen sie sich an anderer Stelle wieder zu einem lieblichen Ornament. Auf dem Titelblatt tanzen die „five sisters" mit ihren mageren, dürren Beinchen, ihren glatten Busen und ihren perversen Gesichterchen an uns vorüber; auch dies eine geistreiche, ergötzliche Erfindung. Aber gerade an dem Vignettenschmuck dieses

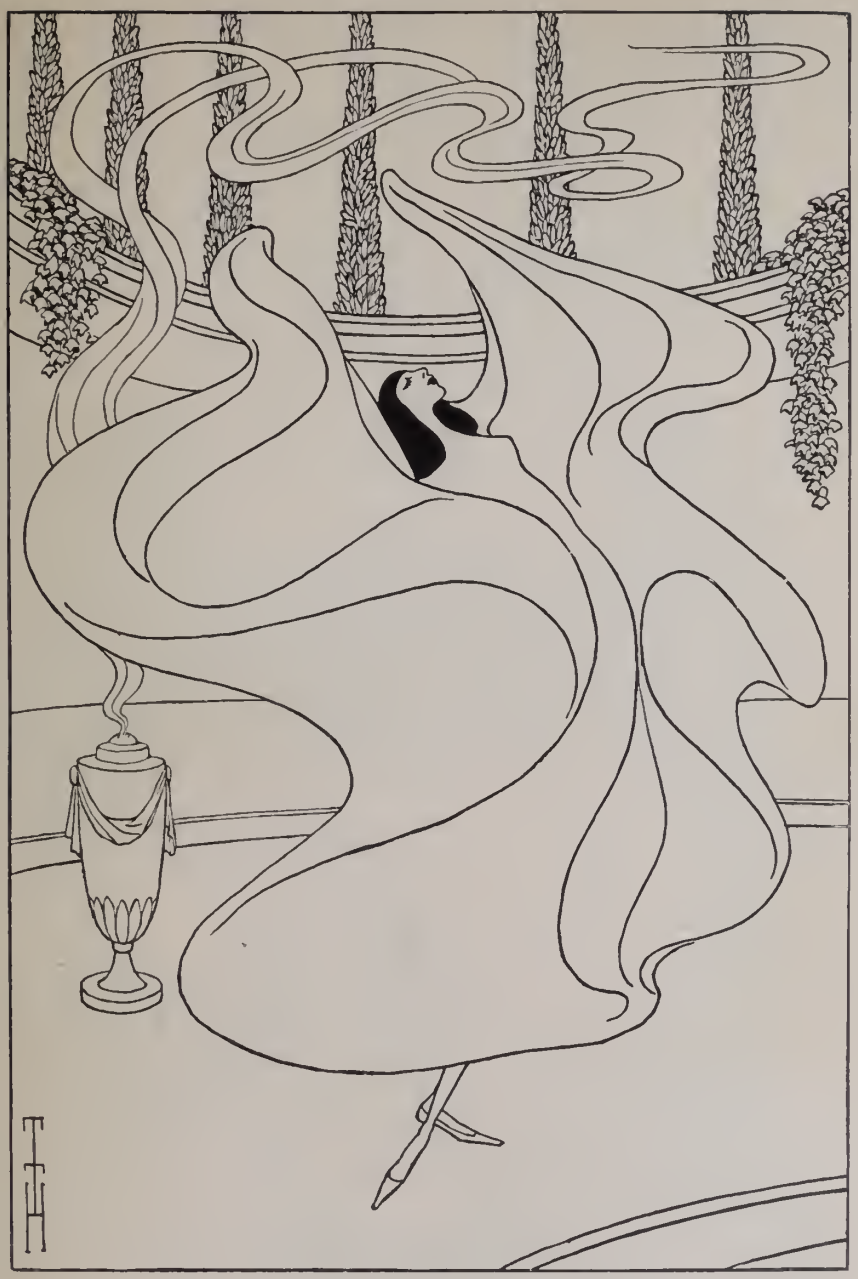


Thomas Theodor Heine. Im Besitze von Albert Langen, München. ////

Thomas Theodor Heine. Im Besitze von Albert Langen, München. ////

Barrison-Buches nehmen wir noch einen anderen Einfluss wahr als den der Japaner. Heine muss kurz, bevor er diese Arbeiten schuf, Aubrey Beardsley kennen gelernt haben oder, wenn er ihn schon früher kannte, ihm in dieser Zeit durch irgend einen Umstand innerlich besonders nahe getreten sein. Werfen wir zum Vergleich vorher noch einmal einen Blick auf Beardsleys entzückenden Einband zu Dawsons Gedichten, den er mit einer bizarr-graziösen Linie in fabelhaft einfacher Weise ganz entzückend geschmückt hat, vertiefen wir uns ferner noch einmal in die herrlichen Illustrationen zur Salome, in die strenge Unerbittlichkeit und — trotz aller Perversität — doch unsagbar schöne Anmut dieser Linienkunst — hier ist Beardsleys Stil am reinsten entwickelt —, vergegenwärtigen wir uns endlich Beardsleys raffinierte Schwarz-Weiss-Kontrastwirkungen, und wir werden an den Barrisonzeichnungen erkennen, wie sehr Heine hier unter dem Einfluss dieses genialen Engländers stand. Im Grunde ihres Wesens haben beide Künstler auch viele Berührungspunkte.

An meine Charakteristik Beardsleys erinnernd, möchte ich behaupten, dass Heine gewissermassen der Erbe Beardsleys ist. Beardsley erschien uns als der letzte Sprössling einer alten, überreifen Kultur, der innerlich zerrissen an dieser Welt zerbrach. Heine muss ähnliche Lebenserfahrungen hinter sich haben; wahrscheinlich war er von vornherein gesünder fundiert, so dass er die Herrschaft über sich selbst fand und sich zur Harmonie ausglich: vielleicht aber hat er nur alles sub specie aeternitatis als Zuschauer empfunden, jedenfalls hat er sich in sehr ernsthafter und tiefer Weise mit der den Juden eigenen schmiegsamen Gabe in die Dinge der Erscheinung hineingelebt, ist um sie herum gegangen, hat hinter sie geleuchtet, und so haben sich ihm die Hintergründe des Daseins aufgehellt. Er hört den Menschen seufzen unter dem Lebenselend, hört ihn keuchen unter der Gewalt seiner niederen Triebe und sieht, wie er sich auf der Flucht vor diesen grausamen Mächten in Lügengewebe einspinnt, in ein Pathos der Sittlichkeit, in Askese und Religiosität. Er sieht das kalt lächelnd, ohne mitzuleiden und ohne Mitleid mit



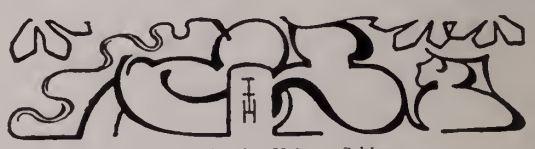
Thomas Theodor Heine. Loïe Fuller.
Aus der „Insel“ I, 7, S. 102. //////

den Leidenden zu empfinden. Die Erkenntnis dieser Dinge haben ihn zum Skeptiker, zum Cyniker gemacht; in seiner Kunst verhöhnt er das Zeitleben und das Zeitempfinden; er giebt uns in ihr eine herbe Kulturkritik. Beardsley wollte sich auch auf die Höhe kritischer, ironisch-satirischer Betrachtungsweise erheben, um über sich selbst hinauszukommen; aber das ging über

Thomas Theodor Heine.

seine Kraft, und wir fühlen immer in seiner Kunst die eigenen Schmerzen und Qualen, die ihn so sehr bedrückt haben; das Ironische ist stets nur leise angeschlagen. Heine aber schlägt gerade diesen Ton lebhaft an, ja lässt alle anderen unter ihm ersterben, so dass die Satire über alles herrscht und alles unter ihre Macht zwingt. So zieht er in gewissem Sinn die letzte Konsequenz von Beardsleys Streben. Beardsleys Ironie war nur eine Begleiterscheinung seines Verfalltypus; die Wurzeln seiner Natur lagen in ganz anderen Elementen, die ihn niemals zu einer solchen Höhe einer rein skeptischen und ironischen Weltanschauung hätten gelangen lassen, selbst wenn seine dekadente Natur nicht von vornherein sein tragisches Ende bedingt hätte. Heines Ironie und Heines Satire aber wurzeln zum grossen Teile in seinem Judentum, sie entstammen seiner eigentlich und ursprünglich negativen Natur; das dürfen wir nicht vergessen. So müssen wir es uns denn auch gefallen lassen, dass er unsere besten und glücklichsten Instinkte, unser deutsches Gemütsleben, unsere ideale Begeisterung und alle die kulturschöpferischen, aufbauenden Elemente, die der deutsche Volksgeist in sich birgt, in grimmem Hohn und galligem Spott an den Pranger stellt.

Was nun etwa an Beardsleys Vortrag noch Unfreies, Schweres und Schleppendes hie und da wahrzunehmen ist, streift Heine auch ab; er steigert seine Linienkunst in die höchste Potenz des Leichten, Graziösen und Grazilen; dabei wird sein Strich immer zarter, duftiger, leichtbeschwingter und melodiöser.

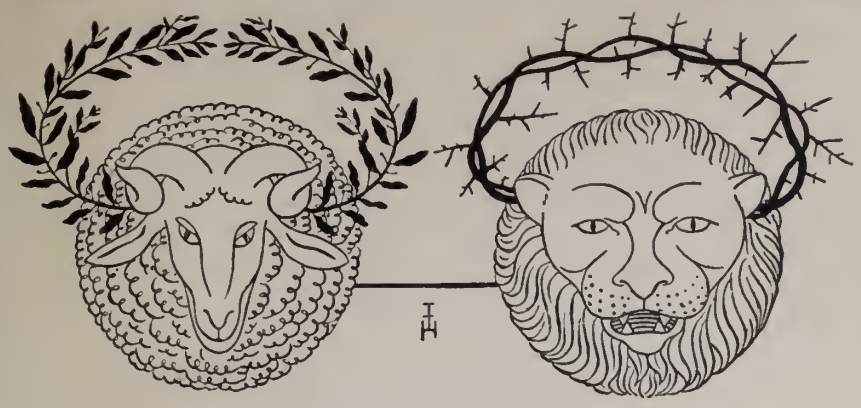


Thomas Theodor Heine. Schlussstücke aus der „Insel".

Thomas Theodor Heine. Vignette im Besitz von Albert Langen, München.

Bei Heine wie bei keinem anderen modernen Künstler von ausgeprägter Eigenart nehmen wir eine unermessliche Fülle von unverkennbaren und klar nachweisbaren Einflüssen wahr. Von dem Japanismus und Beardsleys Stil wurde schon gesprochen; daneben finden wir in Heines Zeichnungen noch deutlich Stilelemente aus dem Empire und ferner durch Beispiele zu belegende Einwirkungen moderner französischer Zeichner wie u. a. Scarselli im Strich, Jossot in der Farbe und ganz besonders George de

Th. Th. Heine. Buchumschlag zu Marcel Prévost „Der Skorpion", bei Albert Langen, München. // //

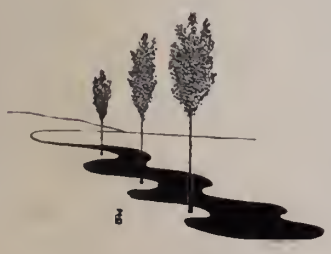


Thomas Theodor Heine. Vignette zu Mauthners „Bunte Reihe". ////

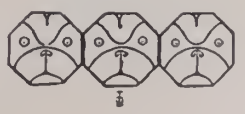
Feure. Ich brauche nur an dessen Beatrice aus „la porte des rêves" zu erinnern (Seite 25), die in Zeichnung und Auffassung ganz Heines Geist atmet; aber bereits im Jahre 1897 in Paris von de Feure entworfen wurde, also zu einer Zeit, als der Zeichner Heine erst im Anfang seiner Thätigkeit stand und erst wenige Blätter seiner „Bilder aus dem Familienleben" konzipiert hatte. Heine ist eben eine leichtempfängliche Natur, die schnell bereit ist, fremde Kunstschöpfungen in sich aufzunehmen; das Gute an ihm ist, dass er sie grösstenteils auch ganz und gar zu verarbeiten trachtet. Aber es scheint besonders in letzter Zeit, dass seine Phantasie schon müde geworden ist und dass seine Kraft zu erlahmen droht; gerade in seinen allerjüngsten Schöpfungen begegnen wir technisch wie ideell bewussten Anlehnungen und Nachahmungen.

Auch für die Insel ist Heine mehrfach thätig gewesen; das dritte Quartal des ersten Jahrgangs dieser Zeitschrift ist von seiner Hand mit reichem Vignetten- und Leistenschmuck ausgestattet; weniger geglückt erscheinen die Initialen, die dieser Band von ihm enthält. Sehr charakteristisch für Heines Wesen ist besonders die Zeichnung zu dem „Gebet unter den blühenden Kastanien"; ebenfalls aus der Insel; hier kommt Heines ironischer Geist ganz entzückend zum Ausdruck. Der Kontrast zwischen der sarkastischen Zeichnung und dem ernsthaft-lüsternen Gedicht Bierbaums ist unendlich komisch. Eine vortreffliche Schöpfung ist die auch hier veröffentlichte Loïe Fuller, die sich stilistisch direkt an die Barrisonzeichnungen anschliesst.

Welche köstlich raffinierte Anmut liegt in diesen zierlichen Stilisierungen und wie prächtig ist die wohlabgewogene Schwarz-Weiss-Wirkung dieses Blattes. Es sind nebenstehend noch einige Vignetten von ihm veröffentlicht, die sich zerstreut finden in den verschiedenen Jahrgängen des Simplicissimus und in Albert Langenschen Verlagswerken, die alle mehr oder minder von seinem sicheren, nie fehlgehenden, dekorativen

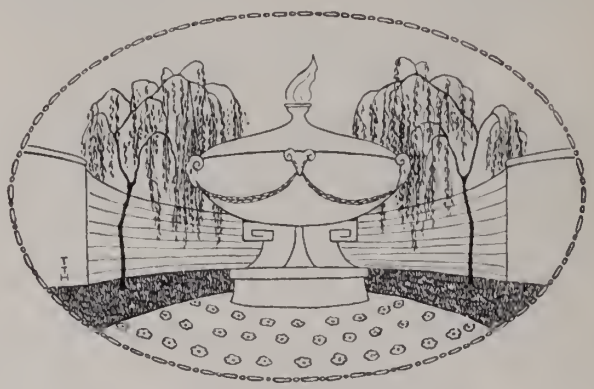


Thomas Theodor Heine.



Thomas Theodor Heine.

Geschmack Zeugnis ablegen; doch sind sie leider nicht immer der Typenstärke angepasst, weil sie selten für ein Buch erfunden und komponiert sind, sondern meistens vom Verleger oder Drucker willkürlich und nicht immer geschickt in die Bücher hineingesetzt sind. Immer aber zeigt sich Heine gerade hier als ein geistsprühender, stilsicherer und phantasievoller Künstler, wenn er auch nur eine Spirale oder verschlungene und sich verquickende Linien zieht, den Schlangenlauf eines Flusses, einen Gartenweg oder ein lustwandelndes Liebespaar zeichnet.



Thomas Theodor Heine.

FUENFTES KAPITEL.
DER KUENSTLERISCH ILLUSTRIERTE BUCHUMSCHLAG.

Der papierene Heftumschlag stammt aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Durch das lebendige Geistesleben jener Zeit begann die litterarische Produktion gewaltig zu wachsen, was den Absatz der einzelnen Bücher naturgemäss einschränken musste. Da sannen die Verleger auf Verbilligung in der Herstellung des Buches und erfanden den Broschur-Umschlag. Die Steigerung der schriftstellerischen Produktion hielt durch das ganze neunzehnte Jahrhundert weiter an, bis sie in unseren Tagen eine schier unermessliche Höhe erreicht hat, so dass heute ein einzelner den gesamten Büchermarkt gar nicht mehr zu übersehen vermag. Durch diese Steigerung der Bücher-Produktion und durch den immer fortschreitenden Verbilligungsprozess in der Herstellung des Buches, sank das einzelne Buch immer mehr im Werte. So beklagenswert dieser Umstand für die Kunst am Buche uns erscheinen mag, so hat diese Entwickelung doch andererseits auch unzweifelhaft ihre grossen Vorzüge; denn ohne sie hätten die Schöpfungen unserer grossen Geistesheroen niemals ins Volk dringen können, ohne sie hätten Volksbildung und Volksaufklärung nie so durchgreifend sich verbreiten können. Aber wenn wir diese Dinge auch einerseits unbedingt anerkennen, so können wir von unserem Standpunkt aus in dieser Entwickelung doch nur eine Degeneration erkennen, vor allem wohl, weil wir ja heute mehr und mehr einsehen lernen, dass sich ein Buch auch mit wenigen Mitteln schlicht und geschmackvoll ausstatten lässt.

Der dünne Papier-Umschlag fand also immer grössere Verbreitung und verdrängte den kunstvoll gearbeiteten und den dauerhaften und festen Einband, der bald nur noch in Ausnahmefällen — für Prachtwerke und Geschenkbände — verwandt wurde. In den sechziger Jahren beherrscht der einfarbige, meist gelbe oder rote, leicht satinierte Heftumschlag bereits die gesamte Bücherproduktion.

Allerdings begann man schon in dieser Zeit den Heftumschlag, um ihn seiner Nüchternheit zu berauben, hie und da mit Illustrationen zu bedrucken: wir sehen auf den Umschlägen zur Gartenlaube, zu Schorers Familienblatt, Westermanns Monatsheften, dann später bei Ueber Land und Meer, der Illustrierten Welt, dem Buch für Alle entsetzlich triviale, kleinliche Zeichnungen ganz im Geschmack jener trostlos langweiligen und spiessbürgerlichen Epoche, nichtssagende „ideale“ Landschaftsbildchen und allegorische Frauengestalten, die bald als Symbol der Freiheit, bald als Symbol des Fortschrittes, des Gewerbes, der Kunst, der Geschichte u. s. w. auftraten, sanktionierte „antikische“ Modellpuppen als Mädchen für alles in süsslichem Bonbonnièrenstil. Gleichzeitig tauchten dann die farbig illustrierten Um-

Titelbl. von F. v. Reznicek.
Verlag Albert Langen, München.

schläge zu Hintertreppen- und Schauerromanen auf, die mit allen Mitteln die Geschmacksverrohung und Sensationslust zu fördern bestrebt waren. Irgend eine pikante oder dramatisch bewegte Scene wurde aus dem Buche willkürlich herausgerissen und auf dem Umschlag mit den rohesten Mitteln zur Darstellung gebracht; diese niedrig stehenden, plumpen Erzeugnisse haben mit den neueren, künstlerisch illustrierten Buchumschlägen nichts gemein, deren Heimat liegt, wie schon einmal gesagt wurde, in Frankreich.

Es lässt sich ja sehr über Wert und Bedeutung des künstlerisch-illustrierten Buchumschlags streiten, und es ist auch immerhin verständlich, wenn sich jemand durch die auffälligen, teils sogar aufdringlichen und farbenschreienden Umschläge abgestossen fühlt; aber wenn diese Art des Buchumschlags nach einer kurzen Existenz auch keine bedeutsame Zukunftsentwickelung mehr in sich birgt, so wird sich doch niemals leugnen lassen, dass auf diesem Gebiet wirklich ganz hervorragende Schöpfungen entstanden sind.

Der künstlerisch-illustrierte Buchumschlag untersteht ähnlichen Gesetzen wie das Plakat. Er darf nicht bildartig wirken, darf nicht rein malerisch behandelt werden, darf nicht kleinlich ausgearbeitet sein, dagegen muss er kräftig gezeichnet, energisch koloriert, vor allem flächenmässig behandelt und muss für das Buch charakteristisch sein; d. h. er muss wie eine Ouverture für das Buch wirken; der Inhalt des Buches muss in der Umschlagszeichnung symbolisch konzentriert sein; er muss das Surrogat des Gesamtinhaltes geben. Darauf kommt es an und nicht, dass irgend eine Episode aus dem Buch herausgerissen und auf dem Umschlag illustriert wird.

Derartige Schöpfungen hätten sich ja vielleicht aus den rohen Umschlägen unserer Schauerromane heraus entwickeln können, aber wie lange hätte das wohl noch gedauert; den träge dahinfliessenden Strom dieser Entwickelung unterbrach Albert Langen, indem er nach Pariser Vorbildern die Bücher seines Verlages ausstatten liess. Von den ersten derartigen Arbeiten an gerechnet, können wir eine verblüffende Stilsicherheit und einen erlesenen Geschmack an den Langenschen Umschlägen wahrnehmen.

Neben Heine sind fast alle die bekannten Simplicissimus-Zeichner auch auf diesem Gebiet thätig gewesen; unter ihnen ist besonders zahlreich Ferdinand von Reznicek vertreten, dessen Talent sich auf einem kleinen, ziemlich eng umgrenzten Felde bewegt; prickelnde Pikanterie, die frivolen Aben-

teuer der Lebewelt und die Liebesgeschichten galanter Frauen schildert er uns in seinen Zeichnungen; er schildert, erzählt und illustriert mehr, als dass er dekoriert. Er entwickelt häufig einen liebenswürdigen, leichtsinnigen Charme, aber noch häufiger ist er glatt, geleckt, fad und allzu oberflächlich; nie verleugnet er sein Wienertum, eine verwässerte Pariser Lebensart. Die französischen Meister Guillaume und Bac, die trotz aller inneren Leere bedeutend mehr Chic und natürliche Grazie entwickeln, sind seine Vorbilder, an die er sich nicht selten in bedenklicher Weise anlehnt, ohne sie jedoch zu erreichen. Die ganze Art seines Talentes wies ihn darauf hin, Romane von Prévost, Maupassant, Zola, Jules Case zu illustrieren und mit Umschlägen zu versehen. Er nimmt sich nicht die Mühe, im Umschlag die Quintessenz des Inhalts eines Buches zu geben, sondern setzt einmal einen Frauenkopf, ein anderes Mal ein Liebespaar, ein drittes Mal ein junges Mädchen in ganzer Figur und ein viertes Mal wieder ein „hübsches“ Köpfchen auf den Umschlag; er entwickelt sich auch nicht weiter, sondern variiert nur immer dasselbe Thema. Im Thema ist Ernst Heilemann sehr nahe mit Reznicek verwandt; aber er ist ein bedeutend empfindungsreicherer Künstler. Während Reznicek nur das Parfüm der Damen giebt und wo ihm die Empfindung fehlt, die Unterröcke der Damen in die Höhe hebt und auf die Lüsternheit der Menge spekuliert, lässt Heilemann die Damen der Halbwelt und die Dirnen der Grossstadt in kraftvoller Charakteristik leibhaftig vor uns hintreten; ihm ist eine lebendige Gestaltungskraft und eine temperamentvolle Darstellungsweise eigen; auch er ist ein geschickter Techniker und weiss talentvoll ausgeschabte Lichteffekte zu verwenden. Er entwarf Umschläge für Jeanne Marni „Fiaker“, „Grossstadtpflänzchen“ und für den Anekdotenband „Lieber Simplicissimus“; doch auch seine Titelblätter sind rein illustrativ aufgefasst.

Titelblatt von Bruno Paul.
Verlag Albert Langen.

Titelblatt von Bruno Paul.
Verlag Albert Langen.

Auch Eduard Thönys Gebiet ist ziemlich begrenzt; aber er hat sich in der kurzen Zeit von vier Jahren ganz fabelhaft entwickelt und darf heute als einer unserer bedeutendsten Charakterzeichner und Karikaturisten angesehen werden. Er hat eine eminente Begabung, zu beobachten, das Typische an der Kleidung, den Gesichtern, den Gesten der Menschen zu sehen und das Gesehene charakteristisch mit scharfer Betonung des Wesentlichen darzustellen. Fade Gecken der Aristokratie, neugebackene Gardeoffiziere, alte, grau gewordene Generäle, Studenten und Jockeys sind sein eigentliches Gebiet. Mit eminentem Geschick hat er sich in die Technik hineingelebt und beherrscht sie mit blendendem Geschick. Aber trotz seiner grossen Begabung ist er einseitig und ergeht sich oft in Wiederholungen. Die Zahl seiner Buchumschläge ist nicht gross; was für Reznicek und Heilemann gilt,

gilt auch für ihn; er fasst nicht den Inhalt des Buches in seiner Zeichnung zusammen, sondern giebt ein Porträt, eine Schilderung, eine Illustration.

Ein anderer Münchener Künstler, dem wir auch zuerst als Buchschmuckkünstler bei Albert Langen begegnen, Bruno Paul, zeigt in allen seinen Schöpfungen eine stark individuelle, hohe dekorative Begabung. Niemals ist er Illustrator, sondern er sucht stets den Geist des Buches in seiner Umschlagzeichnung symbolisch anzudeuten. Wie ein Präludium, wie eine Ouverture bereitet uns die Zeichnung auf dem Umschlage zu Maupassants „Zur See" auf den Inhalt vor, sie löst in uns die Stimmungen aus, die in dem Buche erklingen werden. Ueber das wildbewegte Meer jagt in fliegender Hast ein Segelboot dahin. Die Farbe des Umschlags ist grün, darüber ist ein tiefes Dunkelblau als Meeresfarbe gedruckt und weiss als das melodische Linienspiel der Wellen und Wogenkämme: mit blähenden Segeln gleitet das Schiff zwischen ihnen hindurch. Bewundernswürdig ist die grossartige Einfachheit der Mittel, mit denen dies alles gegeben ist. Recht stimmungsvoll ist auch sein Umschlag zu Heinrich Manns feinsinnigem Novellenband „Das Wunderbare": unten, in der Mitte über dem Namen des Autors schwebt ein sinnender, träumender Frauenkopf, dessen Haar zu beiden Seiten in einer aufwärts geschwungenen Borde hinüberfliesst, in derem Innern der Ausblick in eine romantische Landschaft gegeben wird; oben, wo die beiden Borden sich wieder ineinander verschwingen, liegt auf einem Bande des Buches Titel. Korfiz Holm „Schloss Uebermut": da schlängelt sich ein freundlicher, kleiner Pfad, dessen Eingang zwei Eulen bewachen, über die Felder, steigt zwischen lauschigem Buschwerk einen sanften Hügel hinauf und hält vor dem Thore an, hinter dem das liebliche Schloss liegt, dessen hochragende Zinnen weit hinab in das Thal schauen. Es liegt ein eigenartiger Reiz in dieser romantischen Landschaft, die in wenigen Strichen uns eine duftige Stimmung übermittelt. Dieser Umschlag ebenso wie der zu Manns „Wunderbarem" und Wolzogens „Vom Peperl" ist nur mit zwei Farben gedruckt, die geschickte Ausnutzung des farbigen Papiers des Umschlags wirkt bei beiden als ein dritter Farbton. Pauls Umschläge geben meistens ein ganzes in sich geschlossenes Bild, weil er Schrift und Zeichnung zusammenkomponiert und nicht die Schrift nachher vom Drucker hineinsetzen lässt; in dieser Hinsicht ist vielleicht seine gelungenste Leistung der Umschlag zu Tschechoffs „Zweikampf"; ausserdem sei noch genannt der weniger gelungene Umschlag zu L. Thomas „Assessor Karlchen".

Die Untugend, die Umschlagzeichnung über beide Seiten des Umschlags fortzuführen, hat Albert Langen schon seit Jahren ganz abgestreift; nur in den ersten zwei Jahren seiner Verlagsthätigkeit wendete er sie mehrfach an. Es ist, wie schon betont wurde, eine Stillosigkeit, wenn man die Dreiteilung des Buchumschlags in Vorderseite, Rücken und Hinterseite ignoriert, wie Heine es in seinem Umschlag zur Demi-Vierge, wie ferner Schlittgen, Schulz, Steinlen, Chéret u. a. es gethan haben; diese Stillosigkeit bedarf keiner weiteren Erläuterung; sie wird jedem klar sein, wenn er eine solche, dreiseitige Umschlagszeichnung als Ganzes auf sich wirken lassen will. Er muss das Buch hinstellen,

die Vorder- und Hinterseite des Umschlags aufklappen, bis sie mit dem Rücken eine gleiche Fläche bilden; dann erst kann er die Absicht des Künstlers verstehen und die Zeichnung ganz geniessen; die Unzweckmässigkeit dieser Art des Dekorierens liegt auf der Hand. Aber doch lässt sich diese Stillosigkeit mildern, indem der Hauptaccent in der Zeichnung auf die Vorderseite des Umschlags und ein zweiter Hauptaccent auf die Hinterseite gelegt wird, der Rücken aber als Vermittlung und Uebergang benutzt wird.

In diesem Sinne ist der Umschlag von Wilhelm Schulz zu Przybyszewskis „Satanskinder" behandelt. Auf der Vorderseite ist die Stadt mit den fliehenden Einwohnern in rotglühender, wildflackernder Farbe dargestellt; auf der Rückseite sieht man auf dunklem Felde in schwarzer Nacht die Silhouette des von ferne zuschauenden Brandstifters. Diese intuitiv gegebene Umschlagszeichnung gehört, als Ganzes betrachtet, mit zu den besten, die existieren; in ihr ist mit vehementer Wucht der Gesamteindruck des Buches konzentriert, durch das der wilde Geist anarchistischen Aufruhrs tobt; besonderes Lob verdient die ausgezeichnete, originalgetreue lithographische Reproduktion der Firma Wolf & Sohn in München. Wilhelm Schulzens neuere Umschläge zu Anatole France „Bienchen", Jules Case „Pauline" und Salus „Susanna im Bade" haben alle den Vorzug warmer Empfindung, sind aber teilweise sehr derb und grotesk in der Darstellung. Schulz gehört mit in die Reihen der Neuromantiker und ist in vielem verwandt mit Eichler, Jank und Münzer; durch die meisten seiner Zeichnungen geht ein feiner, duftiger, lyrischer Zug.

Die gleiche Anerkennung wie dem Titelblatt zu den Satanskindern kann man Hermann Schlittgens Umschlag zu Octave Mirbeaus „Golgatha" nicht zusprechen; hier ist die Dreiteilung des Buchumschlags gänzlich unbeachtet, ausserdem leidet die Zeichnung an einem schwülen, affektierten Pathos. Ersteres gilt auch für Steinlens Umschlag zu Vandérems Roman „Asche", der, als einzelnes Blatt betrachtet, allerdings recht stimmungsvoll ist: Sinnend sitzt ein junger Mann am Tische, und der Träume sanftes Dämmergewebe, verschollener Zeiten Glück und Seligkeit, nimmt ihn gefangen; der Rauch seiner Cigarette formt sich zu Gestalten, die aus der Vergessenheit heraufsteigen, leise vorübergleiten und dann im Dunkel wieder zerfliessen und verschwinden. Doch will man den Eindruck dieser feinen, melancholischen Zeichnung gewinnen und ihren wehmütigen Zauber ganz geniessen, muss man das Buch erst hinstellen; dazu kommt, dass sich im Gebrauch die Kanten des Rückens bei dem dünnen Papier leicht abstossen, wodurch die Zeichnung leicht verwischt wird und ihren Reiz bald einbüsst. Aehnliche Vorzüge und Schattenseiten finden sich auf dem Umschlag Jules Chérets für Marcel Prévosts Roman „Pariserinnen". Bedeutend stilgemässer ist die Anordnung der Zeichnung auf dem Titelblatt von Emanuel von Bodmanns Gedichtbuch „Erde", von dem leider so jung verstorbenen Ludwig Raders. Der ganze Umschlag ist in Goldmosaikdruck ausgeführt, auf dem je ein achteckiges Feld auf der Vorder- und Hinterseite ausgeschnitten ist; das vordere Achteck ziert ein poetisch empfundener Frauenkopf mit tiefen Sehnsuchtsaugen, und die Hinterseite schmückt ein

Hans Thoma. Titelvignette zu Dehmels „Aber die Liebe", Berlin, Schuster & Löffler. //////

heroisches Landschaftsbild von ursprünglichem Erdgeruch, den Boden bedeutend, wo des Liedes Wurzeln liegen.

Als ein Künstler von ungewöhnlicher Kraft tritt uns Max Slevogt entgegen auf seinem Umschlag zu Vosmeer de Spies Roman „Eine Leidenschaft", auf dem er ein kühnes, malerisches Brillantfeuerwerk entfaltet, das von blendender Wirkung ist. Mag manchem die Auffassung und Technik Slevogts derb erscheinen, roh wirkt sie keinesfalls, so heftig auch die Farbenkontraste gegeneinanderschrillen. Die Zeichnung ist mit feiner Psychologie aus dem Geiste des Buches heraus empfunden und steht wie aus einem Guss da; auch die Titelschrift ist wie in leidenschaftlicher Erregung hingeworfen und fällt so aus der Komposition keineswegs heraus; aber als Umschlag nehmen wir auch hier, sogar recht aufdringlich, die stillose Verteilung der Zeichnung über beide Seiten wahr. In seinen späteren Arbeiten für Bourget „Pastelle" und Amalie Skram „Verraten" beschränkt er seine Zeichnung auf die erste Seite; sie stehen aber auch nicht auf gleicher Höhe, vielleicht nur, weil der Verlag ihm in der Wahl der Farben eine Beschränkung auferlegte; denn Slevogts Hauptstärke ist eben, wie seine Bilder am besten beweisen, die Farbe.

Hiermit sei die Uebersicht der künstlerisch-illustrierten Titelblätter aus dem Langenschen Verlage geschlossen. Wenn auch bei weitem nicht jedes einzelne Blatt einer eingehenden Besprechung unterzogen wurde, so sind doch die markantesten und typischen Erscheinungen herausgehoben und charakterisiert. Es seien jedoch, um der Chronistenpflicht zu genügen, hier noch folgende Künstler genannt, die Titelblätter für Albert Langen zeichneten: Axel Gallén, Forain, Hermann Obrist, H. Glut, F. Wahle, Walter Leistikow, Walter Georgi, R. M. Eichler, L. Marold, Walter Caspari und Adolf Münzer.

Nachdem Georg Hirth und Albert Langen in München die Initiative zur künstlerischen Buchausstattung wieder ergriffen und allmählich für die lange brach gelegene Buchkunst das Interesse weiterer Kreise geweckt hatten, folgten ihrem Beispiel bald andere Verleger in Berlin und Leipzig. Einen massgebenden Einfluss auf alle späteren Erscheinungen übten vor allen Dingen die Titelblätter der Jugend aus; sie gaben in ihrer bunten abwechslungsreichen Folge jungen aufstrebenden Künstlern mannigfache Anregung und Anleitung, wie mit wenigen und künstlerischen Mitteln eine Fläche zu dekorieren ist.

Den beiden jungen Verlegern Schuster und Löffler, die Ende 1895 in

JO
HAN
NES

TRA
GÖ
DIE

von
HER
MAN

SU
DER
MAN

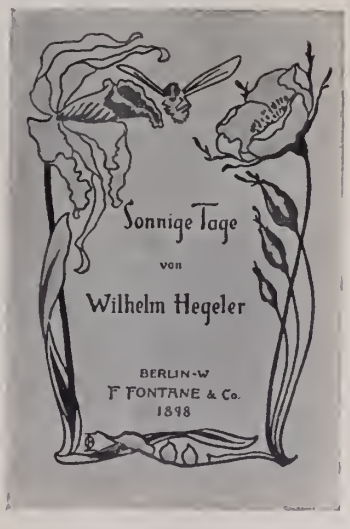
1898

Umschlag und Einbanddecke von Hermann Sudermanns „Johannes", Tragödie in 5 Akten und einem Vorspiel. Zeichnung von Professor Otto Eckmann. Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachfolger G. m. b. H. in Stuttgart und Berlin.

Berlin eine Verlagsbuchhandlung gründeten, gebührt der Ruhm, den künstlerischen Buchumschlag in Norddeutschland zuerst und zwar sehr bald nach dem Auftreten der Jugend und der Langenschen Titelblätter eingeführt zu haben. Dieser Verlag entfaltete eine ungemein lebhafte Thätigkeit; innerhalb zweier Jahre publizierte er gegen 80 Werke, die alle mehr oder minder eine würdige, künstlerische Ausstattung erhielten. In ihren Buchumschlägen finden wir von Anbeginn an eine weise Beschränkung, die uns glücklich erscheint, ob sie vielleicht auch nur aus pekuniären Gründen hervorging. Sie folgten nicht der outrierten Richtung, die Zeichnung über beide Seiten fortzuführen, und begannen auch schon früh, mehr und mehr rein dekorative Prinzipien ins Auge zu fassen. Trotz alledem erlangten ihre Buchumschläge im Anfang nicht die epochemachende Bedeutung wie diejenigen des Langenschen Verlages, da sie einerseits im künstlerisch illustrierten Buchumschlag nichts neues boten, andrerseits ihre Versuche dort, wo sie dekorative Wirkungen anstrebten, noch zu tastend und unsicher waren; vielleicht nur, weil sie noch nicht, wie später, hervorragende Künstler an der Hand hatten. Aus den frühesten Publikationen dieses Verlages ragen als etwas Bedeutsames die Umschläge zu Karl Rosners Novellenbänden hervor, zu denen Hans Thoma eine feinsinnige, zarttönige Zeichnung erfand. Ferner schuf Thoma zu Dehmels leidenschaftlichem Gedichtbuch „Aber die Liebe“ eine feinsinnige, symbolische Vignette, die in sublimer Einfachheit das Doppelwesen der menschlichen Liebe ergreifend zum Ausdruck bringt. Höchst unbeträchtlich und minderwertig ist eine kleinlich aufgefasste und durchgeführte Arbeit Stucks zu Bierbaums Studentenbeichten. Zum Teil recht achtungswerte, nette Arbeiten brachten A. Bruck, Hermann S. Hirzel, Leo Kayser, Hans Baluschek und Richard Scholz zu stande für Werke dieses Verlages; aber nirgends tauchte in Berlin eine grosse, mit sich fortreissende geniale Kraft auf.

Vorübergehend wandte sich auch Walter Leistikow, der Maler, dessen Gemälde schon immer einen starken Zug ins Dekorative aufwiesen, dem Buchschmuck zu; und er entwarf für Lotis drei Romane „Die Wüste“, „Galiläer“ und „Jerusalem“ Umschläge, die alle Vorzüge seiner Kunst in sich vereinen; eine monumentale Auffassung, die das Wesentliche erblickt und gestaltet, und eine reiche, strahlende Farbigkeit, die zusammen eine grossartige Wirkung ergeben.

Nachdem dieser junge Verlag in Berlin den Anfang gemacht hatte, schwenkten nach und nach andere, ältere Verlagshäuser in die neue Richtung ein. Doch obwohl hier und da gute Einzelleistungen erschienen, so zeigte es sich doch bei vielen nur allzu deutlich, dass sie mehr aus geschäftlicher Spekulation als aus idealen Gründen ihre Bücher in modernem Sinne aus-



Otto Eckmann. Titelblatt zu Hegelers „Sonnige Tage“. Berlin, Fontane & Co. 1898

statteten, Und was hiess bei ihnen moderne Buchausstattung? Ueber einen farbig illustrierten Buchumschlag gingen die meisten nicht hinaus, der neuen Richtung noch weitere Konzessionen zu machen, erschien ihnen vom Uebel, hätte auch zu grosse Ansprüche an ihre Börse gestellt; denn nach wie vor sahen sie auf billigste Herstellung des Buches. Jedoch die litterarisch und künstlerisch gebildeten Kreise des Publikums verlangten allmählich ein künstlerisches oder zum mindesten buntes Titelblatt, es wurde einfach eine Modesache; aber wie viele hervorragende Verlagsbuchhändler suchten, selbst um nur diesen Anforderungen Genüge zu thun, sparsam, vor allem sparsam zu sein und wandten sich an kleine, minderwertige Talente zweiten, dritten und vierten Ranges, die billiger waren als die Künstler, die schon zu Ruhm und Ansehen gelangt waren.

Auch S. Fischer in Berlin, der bahnbrechende und führende Verlag für die moderne Litteratur, ist in mancher Beziehung nicht ganz freizusprechen von diesem Vorwurf; es wollte ihm nicht in den Sinn, passte nicht recht in seine Kalkulationen, dass er von jetzt ab für seine Bücher eine besonders kostspielige Ausstattung aufwenden sollte. Doch als er sah, dass diese Bedingung zwingend wurde, zog er zum künstlerischen Schmuck seiner Verlagswerke bald nur wirklich befähigte Kräfte heran. Die Künstler seines Verlages sind hauptsächlich Heine, Fidus, Eckmann, Baluschek, Caspari und Richard Scholz. Otto Eckmann, der uns schon aus dem Pan und der Jugend bekannt ist, tritt uns als Titelblattzeichner hier zum erstenmale entgegen. Sein erster Buchumschlag galt einer Erzählung des Dänen Tor Hedberg „Judas“ (Albert Ahn-Köln), der insofern für Eckmann besonders bemerkenswert ist, weil er dieses Titelblatt noch mit einer figürlichen Komposition geschmückt hat, die er in späteren Arbeiten nie wieder in so reiner Form anwandte. Der schwarz gewänderte und geflügelte Engel weist den vor ihm knieenden Verräter, der in ein blutigrotes Gewand gekleidet ist, hinweg vom Himmelsthor, hinaus in die ewige Finsternis. Es liegt eine gewisse Starrheit in der Zeichnung, die etwas kalt anmuten mag, aber doch in geschickter Weise den Ernst der Darstellung ins Monumentale steigert. Dieser Umschlag und der Buchschmuck zu Lauffs „Herodias“ stammt aus der Zeit, als Eckmann die Malerei an den Nagel hing und jene unvergessliche Versteigerung seines „Nachlasses“ in Frankfurt arrangierte, er ist ungefähr gleichzeitig mit den frühesten Schöpfungen Heines — gegen Ende 1895 — erschienen. Auch Eckmanns drei Umschläge für S. Fischer zu Peter Nansen, „Eine glückliche Ehe“ und „Maria“, und zu Maria Janitscheks Novellenband „Vom Weibe“, gehören noch seiner frühen Periode an; auf dem ersten und letzten dieser Titelblätter versuchte er noch mit figürlichen Darstellungen zu dekorieren; aber die Stilisierung der menschlichen Gestalt ist hier fast dilettantenhaft schwächlich, eckig und äusserst langweilig, in seinen Linien liegt noch nicht der weiche, fliessende Schwung und die sanfte Grazie, die er später in seinen floralen Ornamenten erreicht; aber auch der mit pflanzlichen Motiven geschmückte Umschlag zur „Maria“ ist missglückt, er ist viel zu schwer und zu wenig durchgearbeitet.

Hans Baluschek. Umschlag zu Engels „Last". Vita, Deutsches Verlagshaus.

Eine köstlich stimmungsvolle Arbeit ist der Umschlag zu Peter Nansens Roman „Gottesfriede", von dem Dänen Gerhard Heilemann, einem Maler der Kopenhagener Porzellanmanufaktur; oben, auf einem wiesengrünen Hügel

Otto Seek. Titelblatt zu Martens' „Roman aus der Décadence", Fontane & Co.

steht eine Windmühle, deren Flügel sich langsam und schläfrig im Gottesfrieden der Natur drehen; der Reiz dieses lieblichen Naturbildes ist mit drei Farben wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht. Eine andere vortreffliche Arbeit dieses talentvollen Künstlers ist hier reproduziert; sie gilt der deutschen Uebersetzung des dänischen Romans „Dr. X" von Karl Larsen; ein riesiges Spinnenungetüm hat ihr verderbendrohendes Netz über ein Feld blühender Lilien gespannt; die feine Symbolik dieser echt künstlerischen Erfindung ist mit vornehmen und stilvollen Mitteln wirksam zur Darstellung gebracht.

Weiter sind hier zu nennen: Hans Baluschek, der eine langweilige und koloristisch unglücklich angelegte Landschaft für Gerhard Hauptmanns Novellenband „Bahnwärter Thiel" zeichnete, Carl Vetter, der ein ruhendes junges Mädchen für Hartlebens „römischen Maler" als Titelzeichnung entwarf und Hermann Hirzel, der eine intim gesehene und gut gezeichnete Landschaft für Heitmüllers Novellencyklus, „Der Schatz im Himmel", erfand, endlich Baptiste Scherer mit einer Zeichnung für Thomas Manns Novellen „Der kleine Herr Friedemann".

Nachdem S. Fischer teilweise mit seinen traditionellen, gelben Umschlägen gebrochen hatte, folgte ihm bald auch ein dritter renommierter Berliner Verlag, F. Fontane & Co., der allerdings mit bedeutend geringerer Energie das illustrierte Titelblatt pflegte; nur einige belanglose, stilisierte Landschaften brachte er heraus, neben Arbeiten von Caspari und Richard Scholz; daran reiht sich aus dem Jahre 1900 noch eine nicht sehr bemerkenswerte Arbeit Max Liebermanns in Schabmanier zu Clara Viebig „Das Weiberdorf".

Als das Berliner Verlagshaus „Vita" mit der früher bei Cotta erschienenen Romanwelt seinen Verlag begründete, gab es dieser Zeitschrift auch äusserlich ein anderes Gepräge. Der bis dahin dünne, satinierte Heftumschlag wurde in eine rauhe, intensiver getönte, grüne Hülle umgewandelt, die mit einer Zeichnung von Hans Baluschek geschmückt war. Auch dieser Künstler ist als Buchschmuckkünstler nicht in erster Reihe zu nennen; seine symbolischen Zeichnungen sind meistens wenig originell erfunden, seine Ornamente, oft nicht recht durchgebildet, verstossen allzu häufig gegen die Prinzipien des Flächenornaments. Sein bester Umschlag ist derjenige zu Engels „Last", der Energie in der seelischen Auffassung zeigt, die kraftvoll zu packendem Ausdruck gebracht ist. Aehnliches erreicht er in der Zeichnung zu Hans Lands „Von zwei Erlösern"; seine übrigen Arbeiten aber stehen nicht auf der gleichen Höhe. Der Berliner Leopold Sütterlin, der durch das Hammerplakat für die Berliner Gewerbeausstellung besonders bekannt geworden ist,

entwarf einen sehr stimmungsvollen, farbig fein abgestimmten Umschlag für den Deutschen Nekrolog im Verlage von Georg Reimer. Emil Döpler der jüngere schmückte u. a. Storms Werke mit einer landschaftlichen Titelzeichnung und stattete neuerdings das Werk „Walhall, Die Götterwelt der Germanen“ mit vielen, in der Farbe oft recht brutalen Illustrationen aus; Döpler bietet in seinen Arbeiten wenig aus Eigenem; es findet sich bei ihm meistens ein ungeschicktes Konglomerat alter und neuer Stilarten.

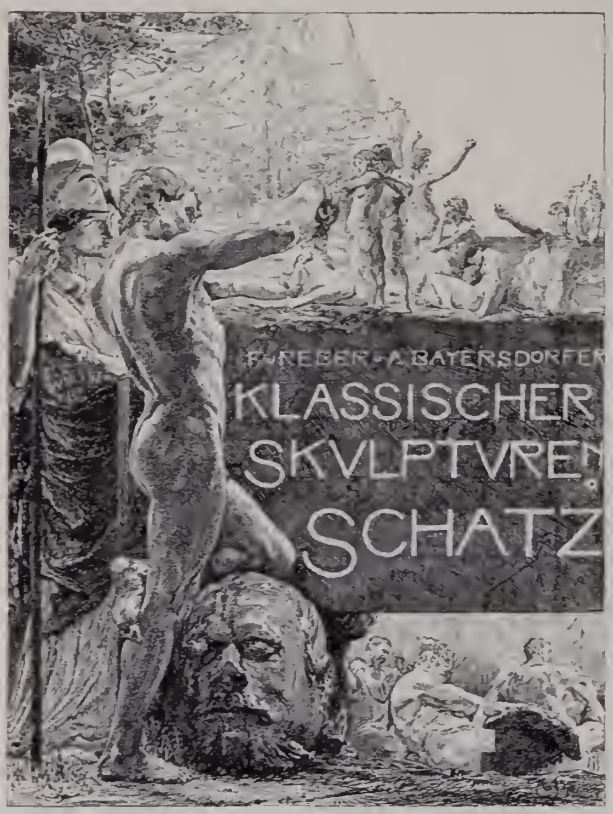
In Leipzig, der Centrale des deutschen Buchhandels, bäumten sich am längsten die Verleger gegen die junge, aufblühende Buchkunst. Sie glaubten und glauben es teilweise heute noch, sie hätten es nicht nötig, da mitzuthun. Sie trumpften auf den traditionellen Ruf ihrer Häuser und sahen mit dem geringschätzigen Lächeln des Hochmuts auf diese Revolution im Buchgewerbe herab, in der sie lediglich ein neues Reklamemittel für die kleineren Verleger erblickten. Wilhelm Friedrich und Max Spohr — und das sind Verlegernamen, die man nicht zuerst nennt, wenn man von den Koryphäen des Leipziger Buchhandels spricht — waren hier die ersten, die sich der Reformbewegung in der Buchausstattung anschlossen. Die Titelblätter dieser beiden Verleger entstammen, soweit sie von Bedeutung sind, einem Künstler, Fidus, dessen buchgewerbliche Thätigkeit wir später in geschlossener Reihe betrachten werden.

In Dresden schloss sich der belletristische Verlag E. Pierson der neuen Bewegung im Buchgewerbe an; er hat in den letzten fünf Jahren eine ausserordentlich grosse Anzahl von farbigen Titelblättern herausgegeben, die qualitativ aber fast alle auf einer recht niedrigen Stufe stehen. Der eigenartigste und bedeutendste Künstler ist hier J. R. Witzel, der schon durch die Jugend bekannt geworden war. Er hat eine kapriziöse, an Schlingengewächse erinnernde Art zu stilisieren, die oft ins groteske streift und meistens ganz amüsant wirkt; aber seine Frauenköpfe sind leer und ausdruckslos und haben immer etwas starres und puppenhaftes. Seine besten Arbeiten sind in der Jugend erschienen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann; die vier Titelblätter, die er für Pierson entwarf, gehören zu seinen schwächeren Arbeiten; ausserdem ist hier die Anordnung der Schrift in plumpen Lettern ungelenk und geschmacklos. Myrbach entwarf ein paar sehr korrekt und sauber gezeichnete figurale Kompositionen für Kriegsnovellen und

Leo Prochownik. Aus der Münchener Jugend 1899.

Romane, die in ihrer kleinlichen Ausführung als Flächendekoration unwirksam sind. Die übrigen illustrierten Titelblätter dieses Verlages sind einer Erwähnung kaum wert.

Jetzt schon nach erst zweijährigem Emporblühen der Buchkunst machte sich überall ein wenig erfreulicher Zug in die Breite bemerkbar. Um die führenden und bahnbrechenden Künstler scharte sich ein Tross kleiner und kleinster Talente. Die Alten warfen ihr abgetragenes und schäbig gewordenes Kleid hinter sich und legten ein neues an, ein neues, das sie sich aus Flicken zusammensetzten, die sie hier und da vom Wegrande grosser Persönlichkeiten auflasen. Manche Jüngeren machten es nicht besser, sie bemäntelten ihre innere Leere, ihre Unfähigkeit, „aus eigener Kraft sich eine Welt zu bauen", mit dem gleichen bunten Lappenwerk und traten mit erlogener Selbsteigenheit mit unter die Reihen derer, die ausgezogen waren, der neuen Kunst die Palme zu erringen. Verworrene Charakterlosigkeit, hin- und herschwankende Unselbständigkeit, Breite statt Tiefe, Originalitätssucht statt Ernst ist das Kennzeichen dieses Trosses, dieser allzu frühen Epigonen. Und doch, wir dürfen nicht gar zu grausam über sie richten, denn der Strom der Zeit wird sie ohnehin schnell verschlingen und vernichten, und bald schon wird niemand mehr von ihnen wissen: uns aber mögen sie ein deutliches Zeichen dafür sein, wie tief in allen schaffenden und geniessenden Kreisen die Sehnsucht nach einem neuen Stil lebendig war, die sich selbst in den schwächsten Seelen offenbarte.



Otto Greiner. Titelblatt. Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München.

Ueberall blühten jetzt neue Zeitschriften hervor: Die Kochsche Kunst und Dekoration in Darmstadt, die Bruckmannsche Dekorative Kunst in München, die Zeitschrift für Bücherfreunde u. a. m.; dermalen wurde auch verschiedentlich versucht, in Berlin eine Kunstzeitschrift zu begründen, die der münchner Jugend und dem Simplicissimus ebenbürtig wäre und ihnen die Wage hielte. Aber diese Versuche schlugen jedesmal fehl. Berlin ist wenigstens bis heute keine

Kunststadt, wie es München ist, es verfügt nicht über eine so ausgezeichnete sich immer wieder ergänzende Reihe junger und frischer Talente wie München, sie besitzt aber vor allem nicht ein so hohes Niveau künstlerischer Bildung und gebildeten Geschmacks; die Anschauungen und Begriffe vom künstlerisch Schönen und Wertvollen sind dort nicht so geläutert und geklärt wie in München; es ist dort alles zu sehr auf das Kaufmännische und Reklamenhafte zugeschnitten; darum kann in Berlin schwer ein organisatorisches Talent von so reiner und hochfliegender Idealität aufkommen, wie München es in Hirth und Langen besitzt.

Die Konkurrenz-Erscheinung der Jugend, die sich am längsten hielt, war das Narrenschiff, das offensichtlich sich die Jugend zum Vorbild genommen hatte. Die Leitung des Blattes ging in dem einen Jahre seines Bestehens von einer Hand in die andere: aber niemand vermochte es auf sichere Füsse zu stellen. Hans Baluschek, Karl Hollek-Weithmann und Wilhelm Jordan waren die hauptsächlichsten Mitarbeiter dieser Zeitschrift; die beiden letzteren reich an tollen übermütigen Einfällen und immer amüsant; Jordan vor allem hat einen schönen Farbensinn, eine sinnliche Farbenglut, die er oft wirkungsvoll über seine grotesken Zeichnungen giesst. Neben ihnen treten noch auf der geistreiche Stilist Leo Prochownik, ferner Edmund Edel, einer der plattesten und banalsten Witzblattzeichner, dessen Stil sehr verwandlungsfähig ist und Carl Schnebel, der nicht einen Funken Selbständigkeit in sich hat, dafür aber sich redlich Mühe giebt, Heines und Baluscheks Stil zu verwirren und zu verpöbeln. Prochownik ist der einzige, der als Buchschmuckkünstler die Uebrigen weit überragt; übrigens war er schon früher im Pan, in der Jugend und in dem berliner „Neuland" erfolgreich hervorgetreten.

Er hat eine ungemein simple Art zu stilisieren, etwas Primitives, Mathematisches liegt in seinem Stil; und in jeder seiner kleinen Strichzeichnungen, besonders in den Landschaften, liegt viel tief empfundene Naturstimmung, die ein Dichterauge mit warmen Blick gesehen und eine sichere Hand mit Liebe und Sorgfalt wiedergegeben hat.

Diese letzten Talente überragt an seelischer Vertiefung und kraftvoller Gestaltung weit das Titelblatt von Max Klinger für das Prachtwerk „Secession" (Berlin, Photographische Gesellschaft). Ein antikisch schöner Frauenkopf mit tiefernstem, stolzem Ausdruck in den energischen, adeligen Zügen, ist dargestellt; mit der Linken greift das Weib in die volle Pracht ihres Haares, während sie den rechten Arm in straffer Spannung in die Höhe gehoben hat. Aus den Jugendtitelblättern hebt sich ebenfalls eine Zeichnung Klingers leuchtend heraus: der Umschlag zu der Böcklin-Nummer der Jugend; hier erfreuen und entzücken uns vor allem seine eherne und schönheitstrunkene Formensprache. Ein nicht minder bedeutender und starker Künstler ist Otto Greiner, der, wenn er auch auf Klingers Schultern steht, uns als eine ganz eigene und selbständige Persönlichkeit entgegentritt. Von Greiner stammt der schöne Umschlag zum klassischen Skulpturenschatz, herausgegeben von Reber und Bayersdorfer. Es ist bedauerlich, dass beide Künstler sich nur vorübergehend und in so beschränktem Masse dem Buchschmuck zugewendet haben.

SECHSTES KAPITEL. DIE AESTHETISCHE GESTALTUNG DES BUCHINNERN UND DAS ORNAMENTALE IN DER BUCHAUSSTATTUNG.

Wenn wir einmal ernst und gewissenhaft über Zweck und Bedeutung der Bücher nachdenken, so werden wir in erster Linie uns sagen müssen, dass der geistige Inhalt eines Buches die Hauptsache am Buche ist, ja recht eigentlich des Buches Wesenheit ausmacht, und dass das Aeussere am Buche nur die Schale ist, in dem uns der Geist dargereicht wird. Es ist jedoch mindestens ebenso unwürdig, geistige Kostbarkeiten in rohem und hässlichem Gewande zu überreichen, wie herrliche Speisen in irdenen Töpfen zu servieren; ja wer eine wahrhaft tiefe und heilige Achtung vor Kunstwerken empfindet, wird um so nachdrücklicher ihre Darbietung in gediegener und feierlicher Weise fordern.

Aber die Art der Darbietung darf auch wiederum nicht pathosgeschwollen, überschwänglich und aufdringlich sein. Weise Diskretion und zurückhaltende Bescheidenheit müssen sie kennzeichnen; die Bedeutung des Manuellen am Buche ist der Rolle des menschlichen Körpers wesensverwandt, es ist das tragende Gefäss des schaffenden Geistes und hat keinen Selbstzweck.

Das Buch ist nicht für die Schaufensterreklame geschaffen, es ist nicht dazu da, um aufzufallen und um zu blenden durch farbensatte Titelbilder, es ist dazu da, uns geistige Kostbarkeiten zu vermitteln.

Bei uns zu Hause steht das Buch in Reih und Glied mit vielen anderen, nur den Rücken nach aussen gekehrt und die Vorder- und Rückseite unsichtbar; auf der Strasse tragen wir das Buch in der Hand und müssen schonungslos über die illustrierten Titelblätter mit unseren Händen greifen; dasselbe ist beim Lesen oft unvermeidlich. Ferner aber stossen sich die Ecken und Kanten der dünnen Heftumschläge leicht ab, ja sie reissen bald ein: die Zeichnung wird verwischt, unkenntlich und verfällt der Vernichtung.

Aber wir haben hier gar nicht über die Existenzberechtigung des illustrierten Buchumschlags zu streiten, denn er ist nun einmal vorhanden, und wir haben mit ihm zu rechnen; dass er im eigentlichen Sinne unzweckmässig ist und lediglich ein Reklamemittel, das kommt hier nicht in Betracht.

Wir können nur, nachdem er so weite Verbreitung und Anwendung gefunden hat, ihn einzuschränken suchen und in stilgemässe Bahnen zu lenken trachten, indem wir die dieser Buchdekorierungsart innewohnenden Gesetze herausschälen, nach ihnen die bisherigen Erscheinungen auf diesem Gebiet beurteilen und ferner auf diese Gesetze als elementare Grundsätze für alle sich hier Bethätigende ausdrücklich hinweisen.

Ausserdem haben wir ja im vorigen Kapitel gesehen, dass auf diesem Felde viele erfreuliche, ja sogar manche sehr bedeutende und hochzuschätzende Blätter geschaffen worden sind, die ihren Wert niemals einbüssen werden.

Es erscheint uns aber weiterhin als eine völlig logische Weiterentwickelung der modernen Buchkunst, dass sich aus dem künstlerisch-illustrierten Titelblatt der ornamental-dekorierte Buchumschlag herausentwickelte, der bald die Oberhand gewann, und dass sich ferner die Buchdekoration, sobald sie ins Ornamentale ging, auch auf das Buchinnere erstreckte, und damit — wir dürfen wohl sagen — in gesundere Bahnen einlenkte. Das naturalistische Tier- und Pflanzenornament und die rein lineare Ornamentik kommen jetzt auf und verdrängen mehr und mehr alle illustrativen Dekorationsmanieren; durch ihr Aufblühen tritt die übertriebene Bedeutung des Buchumschlags auch wieder mehr und mehr in den Hintergrund, und auf die Ausstattung des Buchinnern wird statt dessen jetzt das Hauptgewicht gelegt.

Hier dürfen wir Bierbaums erfolgreiche Wirksamkeit und anregende Thätigkeit nicht zu erwähnen vergessen; seine verschiedenen Aufsätze im Pan, in der Zeitschrift für Bücherfreunde u. a. a. O. zeugen von einer erlesenen Kenntnis unserer alten Meister und einem sehr fein gebildeten Geschmack; sie haben auch sicherlich einen grossen Teil dazu beigetragen, das Wesen einer stilgemässen Buchausstattung zu erläutern und den Flächenstil in seiner Bedeutung für die Buchdekoration richtig bewerten zu lernen.

Als eine mutige und folgenreiche That dürfen wir das erstmalige Erscheinen seines Kalenderbuches „Der bunte Vogel" zur Jahreswende 1896/97 im Verlage von Schuster & Löffler ansehen mit reichem Buchschmuck von Felix Vallotton und Emil Rudolf Weiss.

Hier wurde es zum ersten Male überzeugend wieder gezeigt, dass es nicht darauf ankommt, die Bücher mit bunten Umschlägen zu versehen und hie und da Vignettenschmuck im Innern zu verstreuen, sondern dass man auf die Type, den Satz, das Papier und die Auswahl der schmückenden Bei-

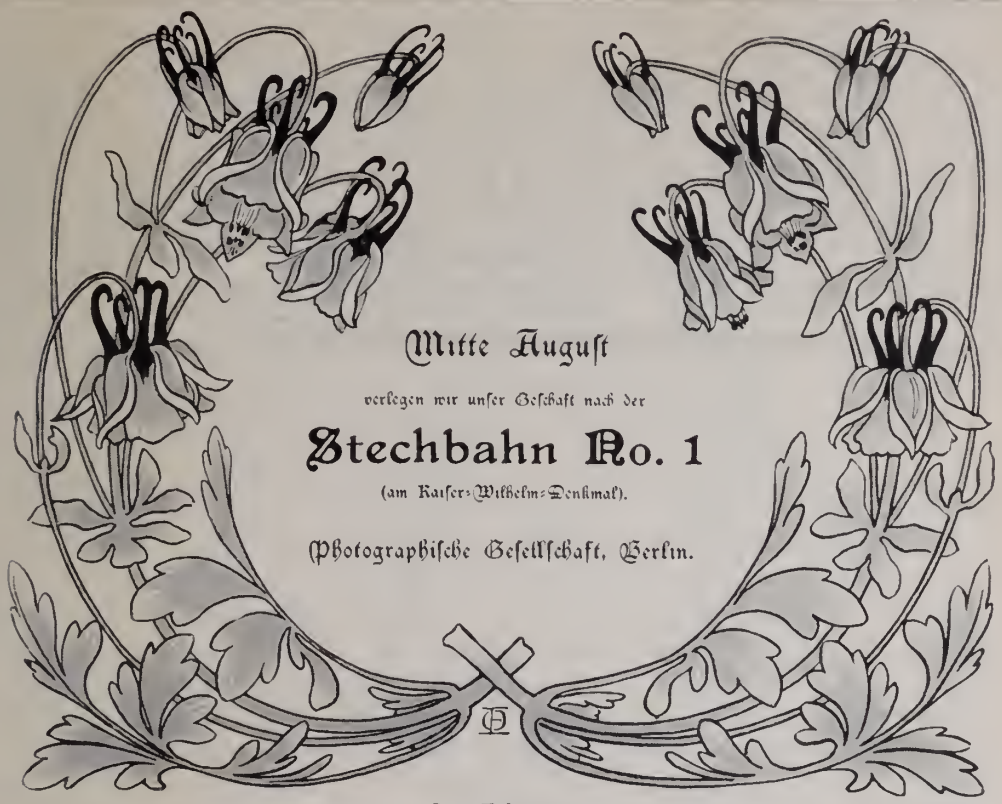
E. R. Weiss. Aus „Der bunte Vogel 1897".

„Der bunte Vogel" von 1897 mit Zeichnungen von Felix Vallotton und E. R. Weiss. Schuster & Löffler, Berlin 1897.

gaben die grösste Sorgfalt verwenden muss, wenn man ein in sich abgeschlossenes, harmonisches Aussehen des Buches erreichen will. Hierauf wies Bierbaums bunter Vogel hin, er öffnete den jungen, aufstrebenden Talenten die Augen und zeigte ihnen das Ziel, dem sie zuzustreben hatten; so darf dem bunten Vogel ein gewisser fundamentaler Wert zuerkannt werden. Auf imitiertem Büttenpapier ist eine kräftige Type verwandt, die gut zu den saftigen Holzschnittzeichnungen Vallottons steht, denen sich die ebenfalls schweren und breitlinigen Vignetten des jungen E. R. Weiss trefflich anpassen; auch das ist ein Verdienst Bierbaums, dass er die Holzschneidekunst wieder zu Ehren zu bringen suchte und einen der trefflichsten, zeitgenössischen Künstler des Grabstichels, Felix Vallotton, in Deutschland bekannt machte. In einen derben, steifen, grautönigen Pappumschlag, für den Vallotton eine sinnreiche Titelzeichnung entwarf, wurde das Kalenderbuch eingefasst.

Es ist ja im einzelnen gewiss noch manches Unvollkommene in diesem Buche; nicht auf allen Seiten ist durch die etwas zu sorglose Verteilung der Ornamente ein ruhiges und einheitliches Flächenbild erzielt; ja einige Kopfleisten, wie etwa die zu dem Aufsatz über Fritz von Uhde, fallen direkt aus dem Seitenspiegel heraus; das Ausfüllen vereinzelter Zeilen durch kleine Ornamente wäre vielleicht auch besser unterblieben, da es nicht konsequent

E. R. Weiss. Kopfleiste aus „Der bunte Vogel".

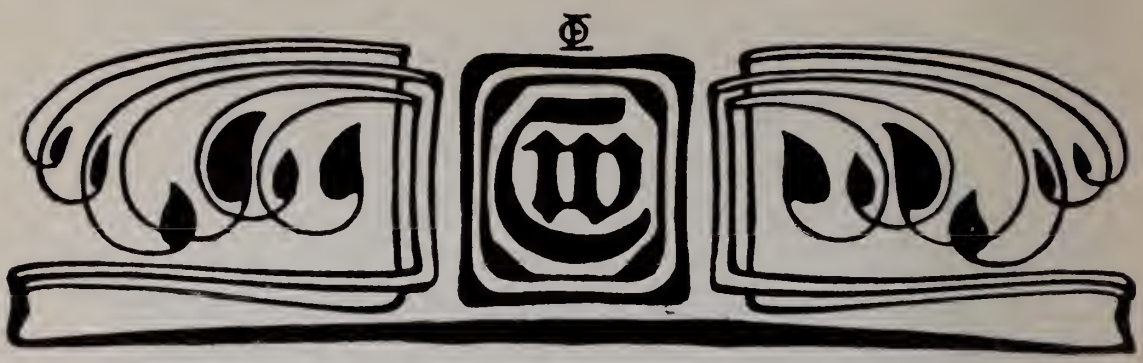


Otto Eckmann.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

durchgeführt wurde; vor allem aber hat der Verlag das Buch sehr schlecht heften lassen. Vallottons primitive Holzschnittmanier ist bekannt; sie ist von ausserordentlich schöner Schwarz-Weiss-Kontrastwirkung und für den Buchschmuck sehr geeignet.

Das nächste Werk von Schuster und Löffler, das im Innern Bildschmuck im Geiste der neuen Zeit erhielt, war Dehmels Gedichtbuch „Aber die Liebe". Thoma und Fidus sind hier die Künstler; letzterer stattete auch das ungefähr gleichzeitig erscheinende Gedichtbuch von Franz Evers „Hohe Lieder" mit Kopfleisten und ganzseitigen Illustrationen aus; eine sehr gelungene Arbeit, auf die wir noch zurückkommen werden; daran reihen sich dann Heines „Barrisons".

Um diese Zeit errang die neue kunstgewerbliche Bewegung in der Oeffentlichkeit ihre ersten Siege; in München wurden die „Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk" gegründet, die auf alle Zweige des Kunstgewerbes befruchtend wirkten unter Leitung und Anregung von Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Bernhard Pankok, Peter Behrens, Hermann Obrist und Otto Eckmann, daneben kommt hier der ältere H. E. von Berlepsch noch mit in Betracht. Als die Bahnbrecher des neuen Ornamentstils müssen wir vor allem die beiden zuletztgenannten Künstler, Berlepsch und Eckmann, ansehen. Wir können hier natürlich nicht auf den hochinter-



Otto Eckmann. Teil eines Briefkopfes. Aus „Deutsche Kunst und Dekoration“ 1900, II, S. 342 (Alexander Koch, Darmstadt).

essanten und äusserst lehrreichen künstlerischen Entwickelungsgang dieser beiden Künstler eingehen, da die reichste Thätigkeit Beider auf anderen Gebieten des Kunstgewerbes liegt. Berlepsch ist eine kernige, fest gefügte und durch und durch deutsche Natur, dessen Bedeutung für die Entwickelung unseres Kunstgewerbes leider durchaus nicht genügend erkannt und gewürdigt wird, denn gerade in ihm haben wir einen Künstler, der nicht nur dem neuen belgischen Stil der reinen Linie, der heute als der Höchste und Vollendetste gepriesen wird, das Gleichgewicht hält, sondern ihn durch ein sehr weises Zweckverständnis, eine vollkommen ausgereifte und selbsteigene, ornamentale Sprache ganz bedeutend übertrifft. Van de Velde ist gewiss eine scharf ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit; aber er ist eitel, selbstgefällig und von einer ermüdenden Einseitigkeit, die sich immer in Wiederholungen ergeht; ausserdem aber liegt in dem Begriff der reinen Linie eine contradictio in adjecto; es giebt keine reine Linie, die nicht in irgend welchem Zusammenhang mit dem vegetabilischen und animalischen Leben stände. Suchen wir uns ferner bei der Betrachtung der zeitgenössischen Kunstentwickelung ein ganz klein wenig über die Gegenwart zu erheben und bemühen wir uns, auch für sie den historischen Blick zu gewinnen, so werden wir erkennen, dass van de Veldes Stil keine Entwickelungsfähigkeit in sich birgt. Er ist uns als eine unerhörte Stilneuschöpfung, als die Offenbarung eines Genies, aus Belgien importiert; Berlin, die Stadt jeglichen Parvenütums, hat diesem Posaunenlärm, den kundige Geschäftsleute emsig inscenierten, gläubig sein Ohr geöffnet. Nun wurde von dort aus diese Kunde von dem endlich gefundenen neuen Stil durch alle deutschen Lande trompetet und die Münchener, die gegen van de Velde Stellung nahmen, galten als die Ungebildeten, Beschränkten und Rückständigen.

Welche schlimmen Einflüsse van de Velde auf einen Teil unserer jüngsten Künstler ausgeübt hat, sehen wir an denen, die in seine Fusstapfen getreten sind. Oberflächlichkeit, Verwahrlosung der Begriffe und eine gespreizte Outriertheit ist das Wappen dieser Künstler; es riecht nach Treibhauskultur, es fehlt da an Bildung, Ursprünglichkeit und Ehrlichkeit. Die vielgerühmte Selbstheit dieser freien Linien-Künstler erscheint uns als An-

empfindung, als eine ungesunde, aufgepropfte Pflanze, die eine allzu scharfe Beleuchtung, eine allzu grelle Beleuchtung nicht verträgt.

Diese Art Künstler machen es sich gar leicht, ein paar gewundene Linien, ein paar Strichverschlingungen, und sie haben ihre Individualität und ihr Genie bewiesen und lassen sich befeiern und preisen. Gewiss kann man van de Velde für diese Nachahmer seines Stiles nicht direkt verantwortlich machen; aber es ist doch ein Symptom, das zu denken giebt. Mutet es uns nicht wie eine absurde Meiningerei an, das Konstruktive in der dekorativen Kunst als das erste und letzte Prinzip aufzustellen und alle anderen Forderungen blind zu negieren?

Otto Eckmann. Titelblattzeichnung.
Verlag von E. Pierson, Dresden.

Ein Mann wie Berlepsch kann seiner Natur gemäss mit diesen grotesken Manieristen und sensationsfreudigen Eintagsgenies nicht konkurrieren; erstens ist er ein Mann, der die Fünfziger überschritten und in seinem Leben sehr viel Erfahrung und Lebensklugheit gesammelt hat, zweitens hat er durchaus keine absonderlichen Schrullen und drittens liegt ihm nichts ferner, als für Reklame für sich selbst zu sorgen. Dafür aber ist seine künstlerische Persönlichkeit so sicher und fest fundiert wie selten eine; es giebt in Deutschland vielleicht kaum einen Künstler, den ein so intimes und zärtliches Verhältnis mit der Natur verbindet wie eben Berlepsch. Mit diesem liebevollen und klugen Verstehen des gesamten Naturlebens verbindet sich sehr glücklich eine reife historische Bildung. Das Herrlichste an ihm aber

Hermann Hirzel. Titelblattzeichnung.
Verlag von E. Pierson, Dresden. ////////////

ist sein Auge und seine Sehfähigkeit für Linienrhythmik und Farbenklänge. Leider ist seine Thätigkeit auf buchgewerblichem Gebiet sehr gering; es existieren aus den Jahren 1896 und 1897 einige Einbände, die er für einen englischen Auftraggeber entwarf, und ein Werk „Dekorative Anregungen", das gegen dreissig Titelblatt-Entwürfe enthält (Meissner & Buch, Leipzig 1899).

„Der bunte Vogel von 1899". Ein Kalenderbuch von Otto Julius Bierbaum. Mit Buchschmuck von Peter Behrens. Im Verlag von Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig.

Diese Entwürfe dürften wohl als das Reifste und Vollendetste gelten, was auf diesem Gebiet in Deutschland bisher geschaffen wurde. Berlepsch verwendet hier ausschliesslich pflanzliche Ornamente. Blumen ranken sich über die Fläche und darüber hin zieht sich ein Band, das den Titel trägt; oder die Schrift ist zwischen die geschwungenen Blütenschäfte hingesetzt; wieder ein anderes Mal steht sie zur Seite in einem umrandeten Feld, und ringsumher winden sich Wasserrosen; oder er hat unten auf den Rand des Umschlags ein Gefäss gestellt, aus dem sich nach oben zu ein Blütenstrauss emporrankt; zu beiden Seiten des Gefässes ist Raum für die Schrift. Die Farben sind zuweilen von einer diskreten Zartheit, oft auch von einer satten, schweren Glut, jedoch immer ohne jede äusserlich wirkende Prätention; mit staunenswertem Geschick stellt er oft lebhafte Farbenkontraste einander gegenüber, die nie hart wirken. Noch nirgends ist die Dekoration eines Buchumschlags in so harmonisch gestimmten, in vollen Akkorden schwelgenden Farben gelungen, ohne dass brutale schreiende Effekte erzielt wurden. Die Stilisierungen der Blattgewinde und Pflanzen ist frei von jedem dürftigen Manierismus und frei von allem spielerischen Wesen; sie ist mit unerhörtem Verständnis für die jeweilige Wesenheit eines Pflanzengebildes durchgeführt. Diese meisterhaften Schöpfungen sind ein Beweis, wie tief und eingehend von Berlepsch das Studium der Natur und ihrer Formen betreibt; er scheint völlig in ihr aufzugehen, die Gebilde der Natur so lange zu betrachten und

„Der bunte Vogel von 1899". Ein Kalenderbuch von Otto Julius Bierbaum. Mit Buchschmuck von Peter Behrens. Im Verlage von Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig.

Walter Caspari. Aus Wolzogens „Drittes Geschlecht".
Verlag Richard Ecksteins Nachfolger, Berlin.

sich so hingebend in sie zu vertiefen, bis er die Linienspiele und Farbenreize herausgelesen und völlig in sich aufgenommen hat. Dann dichtet er sie für seinen Zweck um und bringt sie in seiner Kunst sichtbar zur Erscheinung, sodass sie unser ästhetisches Gefühl anregen und erfreuen. Mit diesem tiefen Verständnis für das Naturleben verbindet von Berlepsch ein sicheres, nie schwankendes Stilgefühl, das zur Ornamentierung einer Fläche immer die richtigen, treffenden Linien und Farben auswählt. Beim Betrachten dieser Entwürfe, die leider nur Entwürfe sind, kommt uns der lebhafte Wunsch, dass dieser Künstler Schule macht, d. h. nicht, dass er Nachahmer, blöde Nachtraber finde, sondern, dass die jungen Künstler es machen lernen wie er.

In zweiter Linie neben Berlepsch ist Otto Eckmann zu nennen.

Beide Künstler haben den Einfluss Gottfried Sempers an sich erfahren: Berlepsch war einst sein Schüler, und Eckmann ist wie Semper Hamburger und wurde frühe mit seinem Geist vertraut. Eckmann wandte sich anfangs der Malerei zu, wurde aber, wie schon früher angedeutet, später an seiner Kunst irre, schwankte einige Zeit hin und her und errettete sich schliesslich aus seinem inneren Zwiespalt durch die Versteigerung seines Gemälde-„Nachlasses", um darauf ganz zur dekorativen Kunst überzugehen. Direktor Brinckmann in Hamburg, der wohl schon in Eckmanns Malereien dessen Neigung zum Stilisieren und zum Dekorativen erkannt hatte, gab seiner Entwicklung die entscheidende Wendung, indem er sein Interesse auf die japanische Holzschneidekunst lenkte. Wir haben schon gesehen, wie er auch jetzt noch schwer mit sich zu kämpfen hat und erst allmählich zu voller künstlerischer Reife durchdringt. Seine figürlichen Kompositionen für Buchtitel bedeuten noch nicht den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens; den erreicht er erst, als in seinen Arbeiten die rein ornamentalen Gedanken alles andere überwiegen und er die Natur mit den Augen des Ornamentikers zu betrachten beginnt. Nun kam ihm sein schon früher entwickelter Sinn für das vielgestaltige Leben in der Natur ausgezeichnet zu statten; auch er ist tief und innig mit der Natur vertraut und besitzt ein feines Verständnis für ihren Formenreichtum. Die Lilie, die Glockenblume, Farrenkräuter, Orchideen sind die Blumen, denen wir nun in seinen Ornamenten begegnen. Seine weichen schmiegsamen Linien, die sich zärtlich und anmutig über eine Fläche ranken, sich ganz leise verschlingen, gegeneinander neigen, um sich

Walter Caspari. Aus Wolzogens „Drittes Geschlecht".

dann wieder graziös aufzulösen, sind unmittelbare Reflexe von Natureindrücken und aus der Linienrhythmik der Pflanzen herausgelesen; dabei sind sie niemals nüchtern, rein deskriptiv, sondern immer duftig, melodiös und wirken auf unser ästhetisches Gefühl wie feine, zarte Musik. Es entstehen nun eine grosse Anzahl der köstlichsten Arbeiten, vor allem für den Verlag von S. Fischer in Berlin, dann für Fontane & Co. und für andere Verleger; ausserdem brachten der Pan und die Jugend nach wie vor ornamentale Umrahmungen und Leisten von Eckmann. Von seinen Titelblättern seien hier genannt: Hermann Bahr, „die gute Schule“; Peter Nansen, „Judiths Ehe“; Hauptmann, „Hanneles Himmelfahrt“, „die versunkene Glocke“ und „Schluck und Jau“ (sämtlich bei S. Fischer in Berlin). Das Papier dieser Umschläge ist sehr glücklich gewählt; es ist rauh und fest. In einigen späteren Arbeiten führte er die Stilisierung noch intensiver durch, so dass die florale Abstammung seiner Linien oft kaum noch erkenntlich ist; es sind hier die Umschläge gemeint zu Hartleben, „die Befreiten“; Hauptmann, „Michael Kramer“; Ibsen, „Gesammelte Werke“, und Ibsen, „Wenn wir Toten erwachen“; ferner seien hier genannt die Titel-Zeichnungen zu Sudermann „Johannes“ und „Die drei Reiherfedern“ (Cotta, Stuttgart), Hegeler, „Sonnige Tage“ (Fontane & Co.) und zu Elsa Zimmermanns Gedichtbuch „Der Tag hat sich geneiget“ (Pierson), auf dem in reizender Symbolik ein geknickter und sich bodenwärts neigender Blumenstrauch dargestellt ist; daran reihen sich endlich noch der Umschlag zu dem Katalog der Kunstausstellung des Kaiser Wilhelm-Museums in Krefeld und ein wundervoller zartfarbiger Glockenblumenrahmen auf einem Prospekt der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

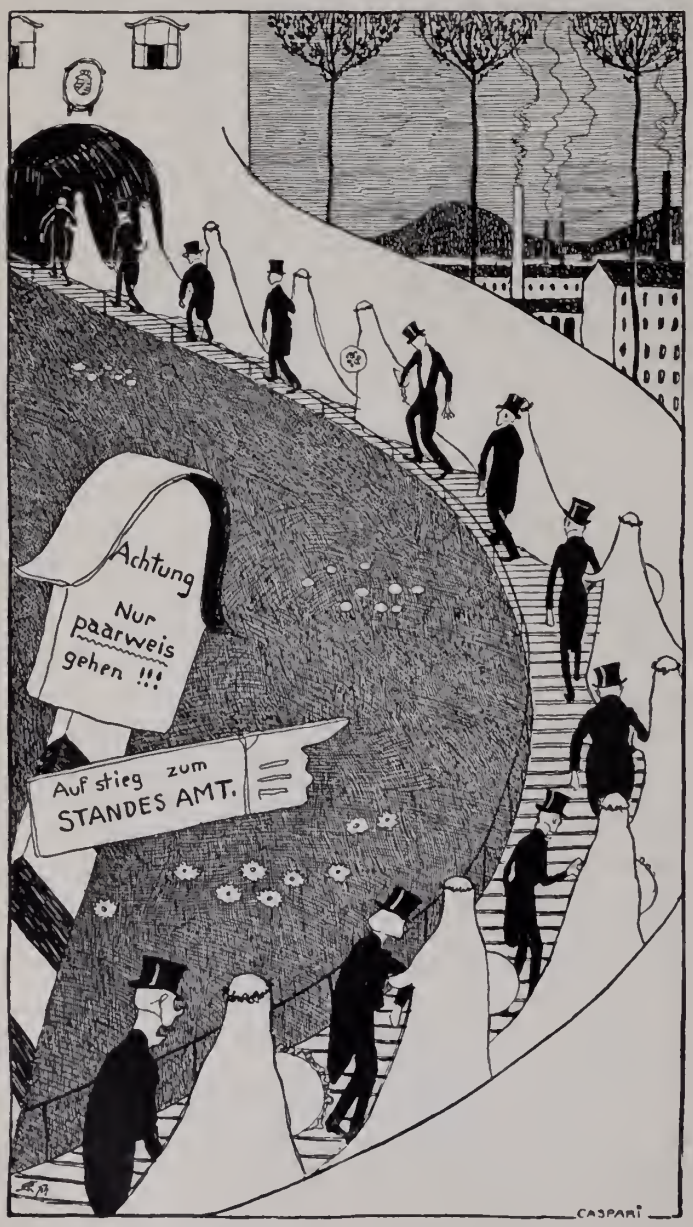
Walter Caspari. Aus Wolzogens „Drittes Geschlecht“.

Für die Buchdekoration bewies auch der junge Münchner Peter Behrens (jetzt Professor in Darmstadt) ein bemerkenswertes Talent, das sich unter dem Einfluss Vallottons entwickelt hat. Er stattete den zweiten Jahrgang des bunten Vogels aus, der 1899 bei Schuster & Löffler erschien. Seine Ornamente sind kräftig und schwer, ohne plump zu wirken; und er weiss mit sehr einfachen Mitteln prächtige Schwarz-Weiss-Kontrastwirkungen zu erzielen. Seine simple, fast primitive Art der Stilisierung hat zusammen mit geschickten Flächenwirkungen viele jüngere Künstler beeinflusst und manche sogar zu unerfreulicher Nachahmerei verleitet.

Da ist zum Beispiel der Dresdner Hans Pfaff, dessen Arbeiten bei Pierson erschienen, bei dem man fast jedesmal Anklänge an schon Dagewesenes findet. Seine Titelumrahmungen laufen häufig in eine breite Borde aus, die schwer und erdrückend über zarteren Linien steht; wohl strebt auch er nach harmonischer Flächenwirkung; aber es erscheint immer, als wenn er nicht wüsste, worauf es ankommt; es fehlt ihm das richtige Zweckverständnis.

Bedeutend talentloser noch und jeden Ernstes bar sind Th. Zasche, und Savoye, die auch für Pierson arbeiteten.

Ein reicherer und phantasievoller Künstler ist Hermann Hirzel, dem wir ebenfalls bei Pierson begegnen. Es liegt ein duftiger Hauch heiterer Poesie über seinem Schaffen; allerdings hie und da versteigt er sich auch zum Strengen und Herben. Aus dem nie versiegenden Quell der Natur schöpft auch er seine Anregungen und Ziermotive und stilisiert die Pflanzenformen. Zuweilen klingen Einflüsse verschiedener Art, van de Velde und Cissarz, bei ihm durch; doch das Persönliche überwiegt meistens. Von seinen Umschlägen seien genannt: Die Gesellschaft, Königsbrunn-Schaupp, „Gedichte“ und Hugo von der Palten „Gedichte“, von denen der letzte entschieden seine beste Arbeit ist.



Walter Caspari. Aus Wolzogens „Drittes Geschlecht“.
Verlag Richard Eckstein Nachfolger, Berlin.

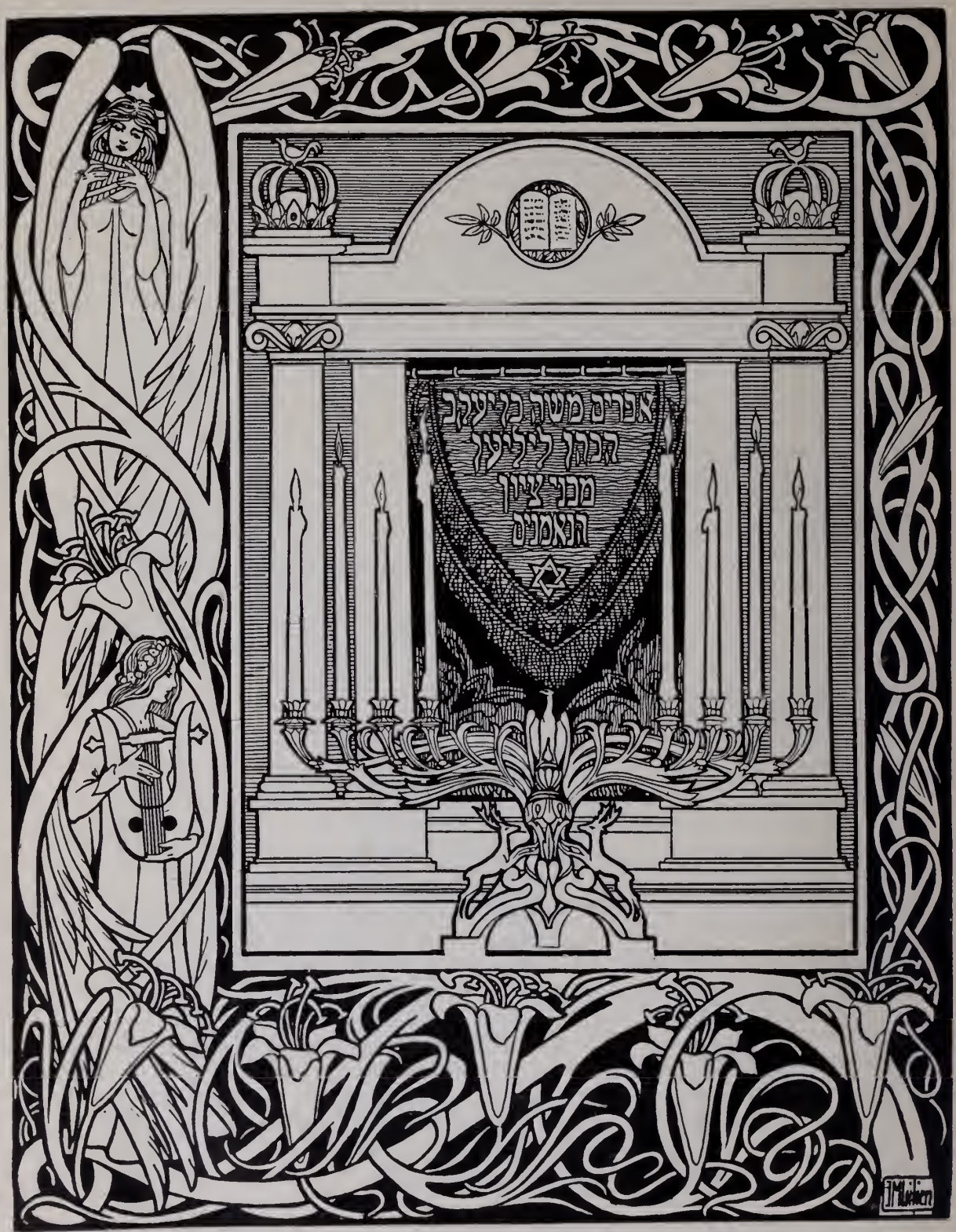
Eine sehr, vielleicht allzu populäre Erscheinung ist in letzter Zeit Walter Caspari geworden, der sich in den Kreisen des Publikums und bei vielen Litteraten einer grossen Beliebtheit erfreut. Er ist vor allem durch die Jugend und den Simplicissimus bekannt geworden, wo man ihn recht häufig antrifft. In der Jugend ist auch die meines Erachtens stärkste und eigenartigste Zeichnung von ihm erschienen zu einer Sa-

tire Hardenbergs auf die dekadenten Dichterjünglinge. In dieser Arbeit liegt eine originelle Auffassung und eine gewisse Kraft der Darstellung, die den Typus der müden, schwächlichen und perversen Caféhauslitteraten gut zu charakterisieren vermochte. Aber seiner so fruchtbaren Thätigkeit können wir im allgemeinen keine freudige Anerkennung zu teil werden lassen. Niemals sahen wir bei ihm, dass er die wesentlich charakteristischen Momente eines Menschen oder einer Landschaft erfasst und in irgend einem Sinne darzustellen sucht; Süsslichkeit, Leere, Unfreiheit und Langeweile finden sich statt dessen in seinen Zeichnungen. Seine Technik ist nicht sicher, überhaupt nicht selbstbewusst, sondern ängstlich, zaghaft, behutsam und krittelich, ohne dass daraus eine überlegene Ironie hervorleuchtet. Aus falsch verstandenem Japanertum und verwässertem Th. Th. Heine setzt sich seine künstlerische Persönlichkeit zusammen, wie sollte er da die Kraft zu überzeugen finden? Und doch hat Caspari ein Publikum, vielleicht ein grösseres wie mancher andere Künstler; dazu kommt bei ihm noch, dass eine Reihe von Litteraten ihn beweihräuchert.

Dafür mag man den Grund darin sehen, dass Caspari vor allem Einflussträger ist und gewissermassen die „moderne" Kunst, zu zeichnen und zu stilisieren, den Leuten da draussen in der Provinz mundgerecht macht, indem er das Aeusserliche von Th. Th. Heine, das Aeusserliche von Fidus und noch anderen in sich vereinigt hat und in seinen Zeichnungen ohne jede kraftvolle, energische, kühne, wilde und extreme Persönlichkeit, ohne jedes Temperament darbietet. Dieser Mangel von Temperament ist sein Glück — und Unglück. Auf dem Gebiete der Buchdekoration nun ist seine Thätigkeit ziemlich umfangreich.

Eine verhältnismässig gute Arbeit ist noch die Titelzeichnung zu Wolzogens „Geschichten von den lieben süssen Mädeln". Das Schlimmste aber, was Caspari bis jetzt geleistet hat, findet sich in Wolzogens Roman „das dritte Geschlecht", das er mit circa 100 Zeichnungen versah.

Ich weiss ja nicht, wie weit der Verleger schuldig ist an dem gänzlich missglückten Buch, das eine Unzahl empörender Geschmacklosigkeiten enthält. Vor allem ist zu rügen, dass viele der Zeichnungen in die Mitte der Seite gesetzt wurden und der Text ihnen zu beiden Seiten, aber nicht so, dass man erst die linke und dann die rechte Seite herunterlesen kann, sondern wenn man die zwei oder drei Worte zur Linken gelesen hat, muss sich das Auge jenseits der Zeichnung die dazu passende Reihe suchen, was abgesehen von der ermüdenden Wirkung eine grobe Stilverletzung ist. Ferner sind die Zeichnungen mit zu grosser Willkür zwischen den Text gestreut; Text und Illustration geben nirgends ein geschlossenes, abgerundetes Bild. Einmal wird eine ganze Seite mit einer ornamentalen Borde eingefasst; dann wieder steht links unten eine kleine Vignette; alles bunt durcheinander. Was sich an floralen Ornamenten in dem Buch findet, zeigt wohl ein Studium der Natur, aber bei weitem nicht ein völliges Aufgehen in ihr, das eine ganz andere freie Herrschaft über die Formen der Natur hervorbringt, wie z. B. bei Eckmann, Heine oder Berlepsch, oft spielt er auch den Primitiven und



E. M. Lilien. Weihetitel zu Börries Freiherr von Münchhausens „Juda“. F. A. Lattmann, Goslar.

E. M. Lilien: „Rahab, die Jerichonitin". Aus Börries von Münchhausens „Juda". F. A. Lattmann, Goslar.

Naiven; dann wirken seine Zeichnungen geradezu knabenhaft unreif. Bei fast jeder Seite dieses Buches wird man gezwungen, missmutig den Kopf zu schütteln; wenige der zahlreichen Zeichnungen vermögen uns zu erfreuen; nur hier und da ist ein Blatt halb gelungen. Das Beste an dem Buche ist

Paul Bürck. Umschlagtitel oder Buch-Einband. Aus „Die deutsche Kunst und Dekoration“ 1899, II, S. 347. (A. Koch in Darmstadt.)

noch der Umschlag; aber auch hier ist die Zeichnung nicht grossartig und die treffliche Satire nicht überzeugend zum Ausdruck gebracht.

Neben diesem seinem Hauptwerk hat er dann noch mehrere Umschläge für Fischer und Fontane gezeichnet, die alle ungefähr auf gleicher Stufe stehen; herausheben möchte ich unter ihnen die Titelzeichnung zu Kurt Martens' Novellenband „Aus dem Tagebuch einer Baronesse von Treuth“.

Eine kleine Landschaft ziert den Umschlag, fein abgetönt in den Farben und nicht ohne einen gewissen stillen und zarten Stimmungsreiz. Es ist durchaus nicht ausgeschlossen, dass Caspari vielleicht im Landschaftlichen Bedeutenderes zu leisten fähig wäre als im Figürlichen, wo er fast immer einen dilettantenhaften Eindruck hervorruft.

Max Bernuth. Aus Otto Ernst: „Stimmen des Mittags". L. Staackmann, Leipzig 1901.

Auch Ephraim Mose Lilien ist keine allzu starke und mit sich fortreissende Künstlernatur; Morris, Sattler und Fidus blicken in seinen Schöpfungen durch; seine Technik ist schwer, wuchtig, breit und kräftig konturiert, oft sind seine Linien aber kalt und leblos. Wir begegnen ihm in der Jugend in einigen wenig bedeutsamen Arbeiten, dann stattete er Wildenradts Roman „Der Zöllner von Klausen" aus, entwarf einen Umschlag zu Breslauer und Meyers Antiquariatskatalog, arbeitete auch vorübergehend für Schuster und Löffler, um schliesslich sein Bestes zu geben in dem Balladenbuche „Juda" von Börries von Münchhausen. Es scheint, die Zeichnungen sind für diese hebräischen Mythen und Legenden ihm deshalb besonders gelungen, weil er hier seiner Natur vollkommen freien Lauf lassen konnte. Durch alle figürlichen Darstellungen sowohl wie auch durch den ornamentalen Schmuck geht, dem Inhalt des Buches adäquat, ein stark mosaischer Zug, der sich sehr glücklich mit dem Texte zu einem harmonischen Gesamtton zusammenfindet. Wie wir es aber bei den Juden sehr häufig finden, scheint er sich leider hie und da doch gefürchtet zu haben, seine jüdische Natur allzu stark und selbstbewusst zu betonen, dann dämpft er in der Physiognomie das Charakteristisch-Jüdische und legt noch einen leisen Anklang an germanische Typik hinein, wie in den Zeichnungen zu den „Gesängen des Jehuda" und „den Engeln". Rein dekorativ betrachtet, sind die Zeichnungen zum grossen Teile von starker und geschlossener Flächenwirkung, breite Flächen in Schwarz und Weiss stehen einander gegenüber, von denen die Konturen der Zeichnung, die allerdings einige Male ins Tiftelnde schweifen, sich kräftig abheben; hervorragend schön und wirkungsvoll ist der Entwurf des Einbandes.

Doch so erfreulich uns dieses Buch im einzelnen auch erscheinen mag, allzu grosse Erwartungen vermögen wir an die Entwickelung dieses Künstlers kaum zu knüpfen; frohere Hoffnungen dagegen nähren die schönen, buchgewerblichen Arbeiten des jungen, frühreifen Paul Bürck, der 1878 in Strassburg geboren, an der Münchener Kunstgewerbeschule seine Ausbildung

empfing und im Jahre 1899 vom Grossherzog von Hessen nach Darmstadt berufen wurde.

Auch Bürcks Art ist meist stark, kräftig und breit; aber seine pflanzlichen und landschaftlichen Stilisierungen zeigen ein viel intimeres Verhältnis zur Natur und seine weichen, schwunghaften und eleganten Linien lassen uns die warme Ursprünglichkeit und glühende Frische seines Empfindens fühlen; dabei ist ihm eine staunenswerte Sicherheit des Stilgefühls und ein immerwährendes Streben nach Einfachheit und Schlichtheit gegeben; in der Koloristik bemüht er sich um duftige, fein abgewogene Töne. Und doch will es mir persönlich zweifelhaft erscheinen, ob dieser zweiundzwanzigjährige Künstler die Möglichkeit einer reichen, inneren Entwicklung in sich birgt; ja fast möchte man fürchten, dass diese Kraft vielleicht doch in ihrem Frühlingsstreben noch wieder verlöschen wird, weil sie gar so selbstbewusst, sicher und abgeschlossen in ihren ersten Versuchen schon auftritt, und wie vieles ist schliesslich an Bürck doch nur Zeitstil, wenn auch geklärter und ausgereifter Zeitstil. Andrerseits ist er durch allzufrühe ehrenvolle Anerkennungen gefeiert, durch Sonderhefte der „Kunst und Dekoration“ und „Kunst im Handwerk“ über die Gebühr gelobt und so zu einem unberechtigten Stolz und Hochmut verleitet worden. Doch auf diese Fragen kann uns erst die Zukunft die massgebende Antwort geben.

Von den Darmstädter Künstlern sei hier noch Josef M. Olbrich genannt, dessen „weaner G'schnasstil“ von geringem Zweckverständnis für die Buch-

Ludwig von Hofmann. Vignette aus dem „Pan“, I. Jahrgang, 1. Heft. ///

dekoration zeugt und immer outriert und gequält erscheint. Im „Wiener Verlag“ sind mehrere Buchumschläge von ihm erschienen.

Ungleich bedeutender als Olbrich ist der phantasievolle Hans Christiansen, dessen Thätigkeit auf buchgewerblichem Gebiet leider nur sehr gering ist und sich auf einige Leisten und Titelblätter für die Jugend und zweier Bücher: Otto Ernst, „Farbenspiele“ und „Hamburger Schippergeschichten“ beschränkt.

Die „Stimmen des Mittags“ von Otto Ernst sind von dem Münchner Max Bernuth mit kleinen Zeichnungen geschmückt, die ein wenig willkürlich zwischen den Text gesetzt sind und mehr einen illustrativen Charakter tragen — allerdings im besten Sinne des Wortes.

Bernuth ist ein geschickter Zeichner von lebhaftem Temperament; sein Strich erinnert etwas an Otto Greiners frühe Arbeiten, nur dass seine Strichlagen verdichteter und zarter sind. Er hat eine ausgebildete Sehfähigkeit für das Lineare im Figürlichen wie im Landschaftlichen. Seine Gestalten sind, so klein sie oft gezeichnet sind, meist plastisch-anatomisch exakt durchgeführt, dabei aber von innen heraus belebt und empfunden.

Er gehört dem Künstlerkreis der Jugend an, wie Fritz Erler, Angelo Jank, Adolf Münzer und Fritz Rehm, von denen die Jugend hier und da Umrahmungen, Vignetten, Kopfleisten, Teilungen und sonstiges Ziermaterial brachte.

Man kann nicht sagen, dass Pan und Jugend buchgewerblich betrachtet im Laufe der Jahre ihr Programm geändert haben; beide sind dem Zeitschriftencharakter als einem Tummelplatz der verschiedenartigsten Talente und als dem Spielraum der heterogensten Elemente treu geblieben. Aber wenn wir unseren Blick auf das Einzelne wenden, so nehmen wir an der Jugend eine bedeutend glücklichere Entwicklung in aufsteigender Linie wahr. Im Pan begegnen wir in den späteren Jahrgängen keinen neuen bedeutsamen Künstlern; Ernst Hermann Walther, Otto Fischer und Richard Grimm sind als Buchschmuckkünstler durchaus nicht Talente ersten Ranges, auch Ludwig von Hofmanns weiche, verschwimmende, malerische Art seiner Kopfleisten ist wenig für Flächendekoration geeignet.

Die Jugend aber hat gerade durch ihre kleinen dekorativen Arbeiten auf alle Zweige des Kunstgewerbes einen nicht zu übersehenden Einfluss ausgeübt; und es ist wohl kaum zu viel gesagt, wenn wir ihr eine kulturelle Bedeutung zuerkennen. Der Schatz an künstlerischen Anregungen, an Dekorationsmotiven und an Dekorierungsarten erscheint uns gewaltig gross, wenn wir die Jugendjahrgänge durchblättern. Daneben aber dürfen wir nicht vergessen, dass die Jugend recht eigentlich die Neuromantik wieder in die Illustrationskunst eingeführt hat, besonders durch Jank, Diez, Eichler, Erler, Georgi, Münzer, Pfeiffer, Püttner, Engels u. n. a. Unter ihnen treten uns Eichler, Erler und Diez als die stärksten Individualitäten hervor. Es sei nur an Eichlers herrliches Titelblatt zur Goethenummer (1899 No. 35) erinnert und an desselben Künstlers Umrahmung zu Franz Langheinrichs „Abendlied“. (1899 No. 42.) Wir fühlen, wie hier der Künstler in der Stimmung des Gedichtes vollkommen

aufgegangen ist und wie aus ihr heraus seine Phantasie einen bildlichen Schmuck zu den Versen schuf. Nur so erklärt sich die wundervolle Einheitlichkeit dieses Blattes.

Lassen wir unsere Blicke einmal 10 Jahre zurückschweifen, und wir begreifen die ungeheuere Stilwandlung, die sich sowohl in ideeller wie in technischer Hinsicht im letzten Decennium in der Illustration vollzogen hat; der Begriff der „Illustration" ist ein ganz anderer geworden und hat vollkommen neue Ausdrucksformen angenommen. Die Bedeutung der Jugend auch nach

Robert Engels. Aus Bédier's „Tristan und Isolde".
Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1901. //////

dieser Richtung hin ist gar nicht hoch genug einzuschätzen; sie hat den Geist der neuen Zeit und die neue Kunst ins Volk getragen; sie hat Künstlern und Dilettanten unendlich reiche und vielversprechende Anregungen gegeben und hat manche Familienzeitschrift bewogen, ihr altes Gewand abzustreifen und sich ein neues Kleid zu schaffen; sie hat es deutlich und überzeugend bewiesen, dass der neue Stil keine Modesache ist, nicht die Frucht einer flüchtigen Laune, sondern die That eines starken und kraftvollen Willens.

Eine der besten Jugendnummern ist die No. 0 des Jahrganges 1899, infolge ihres geschlossenen, einheitlichen Charakters; sie enthält Hugo von Hofmannsthals Dichtung; Der Thor und der Tod, die Angelo Jank mit mehreren tief

Robert Engels. Aus Bédier's „Tristan und Isolde". Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1901.

empfundenen, sanft und zart gezeichneten Bildern schmückte; daneben seien dann noch die Schiller- und Heine-Nummer und die Märchennummer genannt, die zu Weihnachten 1900 erschien. Aber noch mehr als den neuen Stil können wir aus der Jugend lernen: Die geschickte Anordnung von Text-Illustrationen und Ornamentik, die in jeder Nummer in geschmackvoller Wechselwirkung zu einander stehen, einander nicht stören, sondern sich gegenseitig ergänzen und so ein harmonisches, geschlossenes und angenehm belebtes Seitenbild ergeben. Gerade diese geschickte, künstlerische Leitung, die darauf ausgeht, das Auge erfreuende Effekte zu erzielen, mangelt so vielen modernen Zeitschriften; sie fehlt z. B. auch im Simplicissimus, dem künstlerisch ja auch durchaus nicht eine so weitgehende Bedeutung zuzumessen ist. Neben den schon genannten Künstlern sind in den letzten Jahren mit Buchschmuck hervorgetreten: Paul Haustein, H. Nisle, Bernhard Pankok, A. Fiebiger, Fritz Hegenbart u. a. m.

Der Schwerpunkt der meisten Künstler der Jugend liegt unstreitig in den graphischen Darstellungen kleineren Formates; auf diesem Gebiet behandeln sie mit echt künstlerischen Mitteln phantasievolle Themen, und der Zauberhauch des deutschen Märchens, der seit Schwinds Zeiten nirgends mehr in der Kunst geblüht hatte, durchweht ihre Blätter; von dem poetischen Empfinden unserer Tage, von der unverwelkbaren Phantasiekraft des deutschen Volkes und der unergründlichen Fabulierlust deutscher Malerpoeten legen sie ein schönes Zeugnis ab und erzählen uns von alten Sagen und legendaren Idyllen, verlebendigen uns die Gestaltenwelt vergangener Zeiten, erfinden neues hinzu und spinnen so goldene Fäden zwischen Vergangenheit und Jetztzeit. Der Kreis der Jugendkünstler weist viele bedeutende Künstlerpersönlichkeiten auf, und doch haben nur ganz vereinzelt einige sich in der Buchillustration bethätigt; es sind Adolf Münzer, Robert Engels und Paul Rieth. Münzer stattete Mia Holms Mutterlieder mit mehreren Illustrationen aus, die sich durch gemütvolle Auffassung und einen weichen, fast spielerischen Charme auszeichnen.

Auf Robert Engels wurden die Franzosen aufmerksam und übertrugen ihm die Illustration von Bédiers Neudichtung des Romans „Tristan et Yseut", der im vorigen Jahre in einer Luxusausgabe in Paris und neuerdings auch in deutscher Uebersetzung im Verlage von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig erschienen ist. Vom Standpunkte der Buchdekoration sind gegen dieses Prachtwerk manche schwerwiegende Einwände zu erheben. Die Schrift ist fest und klar, giebt aber mit den eingefügten farbigen Illustrationen selten ein ruhiges, geschlossenes und abgerundetes Seitenbild. Der Pariser Verlag ging von dem Princip aus, jede Seite sollte einen künstlerischen Schmuck haben; meistens sind es Illustrationen. Da diese aber nicht ganz ausreichten, wurde hier und da eine Seite mit einem breiten, dekorativen Rahmen versehen, die von lithographischen Zeichnern minutiös und kleinlich ausgeführt, gänzlich aus dem Charakter des Buches herausfallen und darum hässlich und störend wirken. Ferner aber ist der Druck der farbigen Illustrationen nicht mit Geschick und Verständnis ausgeführt, meistens ist der schwarze Ton zu stumpf; oft sind durch zu weiche

Farben die Konturen der Zeichnung ganz verwischt; diese Schattenseiten sind in der Schwarzdruck-Ausgabe nicht vorhanden, weshalb diese wesentlich besser erscheint; die deutsche Ausgabe ist auf glattem, weissem Papier viel sorgfältiger und sauberer gedruckt. In den Illustrationen, die Engels zu dem Texte erfand, hat er eine ernste, schwere Getragenheit angeschlagen, eine feierliche und hoheitsvolle Ruhe, die den Tiefensinn der Dichtung oft gut wiederspiegelt; ganz besondere, vielleicht zu viele Sorgfalt hat er auf die kostümliche Seite in der Darstellung verwandt.

Auch ein Balladenbuch des Freiherrn von Münchhausen hat Engels ausgestattet (Breslauer & Meyer in Berlin), in das ebenfalls vom Verleger willkürlich Ornamente hineingestreut wurden. Gerade dieser Verleger (einer der bedeutendsten Antiquare für Bibliophilie) hätte doch die Elementargesetze der Buchdekoration kennen sollen. Die Reproduktion der Zeichnungen lässt oft an Exaktheit und Sauberkeit der Durchführung zu wünschen übrig; doch die Zeichnungen selbst scheinen mir bedeutsamer als die vorigen, weil sie frischer und temperamentvoller hingestrichen sind; es liegt in ihnen mehr Ursprünglichkeit des Empfindens. Der ornamentale Schmuck des Titelblattes ist sehr geschmackvoll und die Satzordnung der Titelschrift mit Verständnis arrangiert.

Das Rind. Breitkopf & Härtel, Moderner Buchzierat. ////////

Eine höchst eigenartige Leistung ist die bei J. A. Pecht in Konstanz erschienene Faunskomödia „Mopsus“ mit Musik und Zeichnungen von dem kürzlich verstorbenen Wilhelm Volz. Text, Noten und Zeichnungen sind in diesem Werk mit erlesenem Geschmack und feinem Verständnis harmonisch miteinander zu einem Gesamtkunstwerk vereinigt, so dass keine der Zeichnungen, die sehr auf das Dekorative hingearbeitet sind, aus dem Rahmen des Buchganzen herausfallen. Volzens lebendige Phantasie hat in diesen köstlichen Zeichnungen meisterliche Paraphrasen geschaffen zu dem derb-humorigen Thema; die tiefe und gemütvolle Auffassung, die uns aus allen diesen Blättern entgegenweht, lässt uns an Böcklin denken; an Böcklin erinnert auch die leichte, freie und schwunghafte Art des Striches in diesen anmutigen Schöpfungen.

Nachdem die Künstler in dieser Weise eine Reorganisation des Buchgewerbes herbeigeführt und zum Teil schon durchgesetzt hatten, anfangs allerdings nicht selten unter heftiger Obstruktion der beteiligten Fachmänner

Das Stachelschwein. Breitkopf & Härtel, Moderner Buchzierat.

und Handwerker, erhoben sich jetzt auch aus den Reihen dieser Kreise Leute, die sich von der Notwendigkeit und Bedeutung dieser Bewegung überzeugt hatten, um ihr Schrift- und Schmuckmaterial einer gründlichen Neugestaltung zu unterziehen. Die erste Offizin in Deutschland, die ihren typographischen Zierat zu verbessern trachtete und der Druckausstattung eine sorglichere und künstlerischere Pflege angedeihen liess, war die altberühmte Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig, die schon im Jahre 1897 mit einer Serie modern empfundenen Buchschmucks an die Oeffentlichkeit trat, den sie durch eigene Künstler hatte entwerfen lassen. Es wurde damit ein wertvolles Material geboten, das sich besonders zur Ausschmückung kleinerer Drucksachen, wie Prospekte, Geschäftskarten, Preiscourante u. a. eignete. Die Ornamente sind mit einer gewissen Lebendigkeit aufgefasst, naturalistisch dargestellt und gut auf Flächendekoration hingearbeitet, aber sie entbehren doch des Persönlichen, der individuellen Note; und es spricht trotz mancher Vorzüge aus ihnen ein starrer und kühler Schematismus, der sie für den Schmuck eines Buches weniger geeignet erscheinen lässt. Doch diese Einwände sollen in keiner Weise das grosse Verdienst dieser Kunstanstalt schmälern, das eben in dem mutigen Eintreten für die Reorganisationsbewegung im Buchgewerbe besteht. An diese ersten Darbietungen floraler Ornamente reihen sich später noch weitere Mustersammlungen, von denen sich eine „Zoologie für Buchdrucker“ betitelt, die wirklich viele gute Entwürfe in sich vereinen; da ist ein stilisierter Ochsenkopf, ein zahmes Schwein, eine gemeine Fledermaus, ein Stachelschwein, ein Moschusbock oder aromia moschata u. s. w., die in ihrer humoristischen Auffassung sehr lustig wirken. Als die deutschen Druckereien von dem nachhaltigen Erfolge und der freundlichen Aufnahme dieser Musterbücher vernahmen, lenkte ein grosses Etablissement nach dem andern in die neue Richtung ein; die Offizinen von Wilhelm Drugulin, J. J. Weber in Leipzig, Otto von Holten in Berlin, Knorr & Hirth und Dr. C. Wolf & Sohn in München seien hier als die hervorragendsten genannt. Die Schriftgiesserei von Wilhelm Woellmer in Berlin folgte etwas später als Breitkopf & Härtel mit Musterheften, „Studio-Ornamente“, die an künstlerischem Wert den Breitkopf & Härtelschen Ziermotiven nachstehen; sie sind noch schablonenhafter und schematischer und gar zu handwerksmässig entworfen: verwässerter Eckmann, verwässerter Japonismus u. s. w. — das ist ihr Signum. Am besten sind noch die kleinen zweifarbigen Landschaften; hier ist noch Eigenart und künstlerisches Empfinden wahrzunehmen. Aber auch diese Vignettensammlung

Der Moschusbock. /// Breitkopf & Härtel, Moderner Buchzierat.

ist wohl kaum für die Ausstattung von Büchern bestimmt; doch mit Reklamekarten, Prospekten und für Ausschmückung von Inseraten lassen sich die meisten von ihnen gewiss ganz wirkungsvoll verwenden; ebenso wie Woellmers Barock-Ornamente, deren Titel allerdings ein wenig anspruchsvoll ist; sie nehmen sich aus, wie wenn jemand diese vibrierenden Linien im Tatterich gezeichnet hätte, wirken aber als Umrahmungen ganz originell und künstlerisch. Aehnliches gilt auch für die Zeichnerornamente und die scharfschattigen Messingfragmente; wenn erstere auch oft als schlechte van de Velde-Imitationen anzusehen sind.

Unerquickliche van de Velde-Nachahmungen finden sich auch mehrfach in den Musterbüchern der Leipziger Schriftgiesserei von Julius Klinkhardt; doch zuweilen weiss der betreffende Zeichner dieser Firma die Linie auch zu originellen, verständnisvollen und geschmacksamen Wirkungen zu verwenden; das gilt besonders für die Inseratentwürfe, die an Klarheit, Knappheit und Vornehmheit im Ausdruck nichts zu wünschen übrig lassen; nicht ganz auf gleicher Höhe steht das Messingmaterial für Inserate; für diese ist es meist zu kleinlich, fein und zart, für Buchschmuck aber wieder zu derb und roh in seinen Linienführungen; die Ausführung des Messingschnittes ist von eminenter Sauberkeit und Sorgfalt.

Im Vorwort zu seinem Musterbuch sagt Klinkhardt, dass er „in der vorliegenden Sammlung sich bestrebt hat, die Auswüchse und Unschönheiten, welche so viele Erzeugnisse der modernen Richtung zeigen, zu vermeiden;“ das müssen wir zugeben, wenn wir das Heft durchblättern; dafür aber finden wir fast auf jeder Seite Seichtheit, Flachheit, Charakterlosigkeit und bei den floralen Ornamenten nicht die Betonung und das Herausheben der charakteristischen und markanten Linien; die figürlichen Darstellungen sind auch meist leer und ausdruckslos.

Diesen Beispielen folgten nun nach und nach alle namhaften Kunstanstalten und Schriftgiessereien.

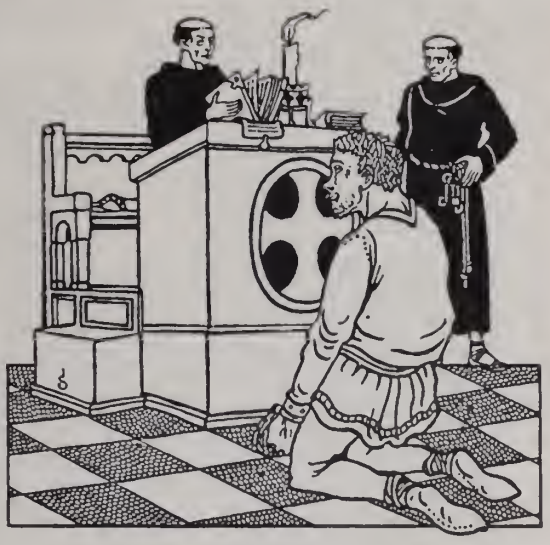
Es zeigte sich bald allzu deutlich, dass auch hier die meisten nur aus Geschäftssinn und Konkurrenzneid in die neuen Bahnen einschwenkten. Es war vielleicht kein Glück für den neuen Stil, dass er so schnell Schule machte. Wie man ehedem maschinen- und schablonenmässig Ornamente produziert hatte, die teilweise mühsam aus der Plastik und der Architektur herübergeholt waren, und infolgedessen ganz unzweckmässig und stillos waren, so machte man jetzt im neuen Flächenstil.

Die gegebenen Vorbilder zu variieren, geschwungene Linien zu ziehen und steife Lilien aufs Papier zu setzen, war nicht allzu schwer; das lernten jetzt auch die lithographischen Zeichner der Kunstanstalten. Das Publikum verlangte bald von jedem wenigstens einen kleinen, modernen Aufputz, und diesem Verlangen musste Rechnung getragen werden.

SIEBENTES KAPITEL.
DIE ARCHAISTEN.

Während die moderne kunstgewerbliche Bewegung, als sie in fliegendem Siegeslauf sich den Kontinent eroberte, alle traditionellen Fundamente einriss und umstürzte und Individualität, Naturalismus und Impressionismus als neue Programmpunkte aufstellte, erhob sich gleichzeitig in Deutschland gegen diese revolutionären Tendenzen eine Reaktion, die allerdings jetzt nicht neu geboren wurde, sondern anknüpfte an die letzten Ausläufer der grossen Renaissancebewegung um die achtziger Jahre.

Rudolf Seitz stand damals mit an der Spitze dieser Bewegung; wir begegnen seinem in Renaissancemotiven schwelgenden Stil auch noch in neuerer Zeit; seine Hauptthätigkeit liegt auf anderem Gebiet. Er entwarf Umschläge für Frieda von Lipperheides Musterbücher für Handarbeiten, dekorative Kunststickerei u. s. w., für die Wagnerfestschrift „Bayreuth 1886" und endlich für das zweite Heft der Jugend 1896.



Joseph Sattler. Aus Boos „Rheinische Städtekultur". J. A. Stargardt, Berlin.

Auch Otto Hupps Stil bildete sich in der Zeit, als man sich in Deutschland auf „unserer Väter Werk" besann und die Formensprache der Renaissance zu einem neuen Scheinleben erweckte. Es war eine trockene und philiströse Zeit, da man Dürer kopierte und in der Nürnberger Schule die einzige und höchste Blüte der Renaissance sah; hätten diese Nüchternen doch einmal versucht, die Gestalten eines Grünewald und Hans Baldung Grien zu durchleben und ihre psychologisch viel tiefere und phantastisch viel kühnere und mannigfaltigere Geistesart zu erfassen; sie wären vielleicht eher über den kalten, nichtssagenden Kopistenton herausgekommen.

Hupp gehört zu denen, die kühl und trocken, jedoch mit geschickter Hand Renaissancemotive zeichneten und Ornamente in diesem Stil entwarfen; er ist besonders durch die seit 1884 alljährlich erscheinenden Münchener Kalender bekannt geworden, ferner durch die zahlreichen Vignetten und Zierleisten, die er für die Schriftgiesserei von Genzsch und Heyse in München entwarf. (Siehe Seite 188 u. 189.)

Der Strassburger Joseph Sattler ist ein Schüler von Rudolf Seitz. „Er war mein geheimer, stiller Führer — das ist doch auch ein Lehrer," schreibt Sattler einmal. Diese respektvolle und warme Anerkennung Sattlers für Seitz zeigt uns, in welchem nahen Verhältnis Lehrer und Schüler zu einander

standen, und wie stark und massgebend Seitzens Einfluss auf Sattler gewesen ist. Sattlers Stil basiert nicht nur auf dem Stile der Meister des sechzehnten Jahrhunderts, sondern gleicht ihrem strengen Linienschnitt so vollkommen, dass seine Zeichnungen uns fast immer wie Zeichnungen aus jener ersten

Joseph Sattler. Aus Boos „Rheinische Städtekultur". J. A. Stargardt, Berlin.

Glanzepoche deutscher Illustrationskunst anmuten. Jenen Meistern aber war ihr Stil der Ausdruck ihres Empfindens; ihre Naivetät, ihre primitive Ursprünglichkeit spricht sich in den steifen, kraftvollen und herben Zeichnungen aus. Aber nicht umsonst sind drei Jahrhunderte über uns hinweggegangen; unser Empfinden hat sich gewandelt, entwickelt, ist differenzierter und

reicher geworden, so dass unserer heutigen Natur das Ausdruckswesen und die Sprache unserer Vorväter durchaus nicht mehr entsprechen und genügen kann. Wir können jenen Stil schätzen verstehen, historisch begreifen, ja in seiner wunderbaren Natürlichkeit und Aufrichtigkeit lieb gewinnen, aber

Joseph Sattler. Aus Boos „Rheinische Städtekultur". J. A. Stargardt, Berlin.

unser eigener Stil kann er nie werden. Wenn also Sattler den Stil unserer Väter als seinen eigenen ausgiebt, sich in ihre unbewusste Primitivität hineinlebt, so macht er sich einer schlimmen Unnatürlichkeit, eines zwecklosen Trotzes gegen den Zeitgeist schuldig, und seine Primitivität ist bewusst, beabsichtigt, gewollt, seine Unkenntnis perspektivischer Wirkungen

gesucht, anempfunden, eine Täuschung, die Starrheit und Steifheit seiner Gestalten nachgeahmt, nicht selbst empfunden, eine Unehrlichkeit. Und gerade bei seinen figürlichen Kompositionen empfindet man das Unwahre besonders deutlich; er wird ja doch nie und nimmer so empfinden lernen wie ein Dürer, Burgkmaier oder Cranach; wozu also diese Vorspiegelung ihm heterogener Empfindungen? Es merkt ja doch ein jeder, der Augen hat zu sehen. Es ist mir nicht recht begreiflich, wie ein so feinsinniger und gebildeter Bibliophile wie Fedor von Zobeltitz Sattler in so übermässiger Weise schätzen kann.

Entweder Archaismus oder selbständige Kunst; beides lässt sich schwer vereinen. Meines Erachtens ist es unzweckmässig und programmwidrig, dass sich eine Zeitschrift, die für die Pflege gesunder Bücherliebhaberei, für die Interessen und für die Förderung des modernen Buchgewerbes eintritt, sich als Titelblatt eine streng archaisierende Titelzeichnung zulegt wie die Zeitschrift für Bücherfreunde im Verlage von Velhagen und Klasing in Leipzig. Es kommt dabei kaum in Betracht und ist wohl auch kaum eine Entschuldigung, dass Sattler ein eminent geschickter Kopist der alten Meister und fabelhaft begabter Zeichner ist. Diese seine ausgezeichnete Begabung für den Linienholzschnitt hat ihm auch zu dem Ruhm und Ansehen verholfen, die er zur Zeit in deutschen Landen geniesst. Daneben verfügt er über eine bewegliche Phantasie, die sich mit Vorliebe in schauerlichen Bildern, in Darstellungen vom Tode, von den Greueln der Pest und der Cholera ergeht. Dieses phantastische Element in seiner Erscheinung rückt seine künstlerische Persönlichkeit noch mehr in die Renaissance. Seine Phantastik hat durchaus das Gepräge jener Zeit; sie hat nichts von den schmerzlichen, aus dem Wissen, aus dem Gehirn geborenen Gespensterteufeleien moderner Künstler wie Goya, Rops, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Heine, die Extrakte eines sexuellen Pessimismus und einer Lebensangst sind.

Und doch illustrierte Sattler einen gerade in diesem Sinne sehr modernen, krankhaft dämonischen Dichter, Edgar Allan Poe; diese Arbeiten gehören in die früheste Periode seines künstlerischen Schaffens. Es liegt in diesen Zeichnungen etwas Vorsichtiges, Zurückhaltendes — ein Zug von Kälte. Ende der achtziger Jahre war Sattler vorübergehend auch Mitarbeiter der Fliegenden Blätter; später siedelte er nach Berlin über, wo er die Unterstützung des deutschen Kaisers genoss. Eine grosse Zahl von Exlibris, mehrere cyklische Werke wie „Die Harmonie", „Moderner Totentanz", „Die Wiedertäufer" u. a. m. entstammen dieser Zeit; daneben schuf er kleineren Textschmuck für den Pan. Diese kleineren, rein ornamentalen Arbeiten und besonders seine Exlibris sind das Bedeutendste, was Sattler bisher geschaffen hat; hier wirkt seine archaistische Technik nicht zu aufdringlich, unecht und unnatürlich; hier erfindet seine reiche Phantasie die seltsamsten und entzückendsten Motive, und die heraldische Ornamentik, die er so liebt, ist hier ganz am Platze.

Seine grösste und am meisten bewunderte Arbeit, die Illustration des dreibändigen Werkes: Boos, Die Geschichte der rheinischen Städtekultur

(J. A. Stargardt, Berlin) steht gegen seine rein dekorativen Arbeiten weit zurück. Die Schattenseiten seines Talentes und die berechtigten Einwände gegen seinen Stil machen sich in den illustrativen Arbeiten zu Boos recht unangenehm fühlbar und treten allzu sichtbar und auffällig in den Vordergrund. Allerdings wird man dagegen einwenden, dass der Text, die Entwickelungsgeschichte der rheinischen Städte, uns ein Bild von vergangenen Zeiten, von der Gründung des rheinischen Städtebundes bis zum fünfzehnten Jahrhundert entrollt, also die Illustrationen Sattlers nur dem Texte angepasst und aus seinem Geiste heraus empfunden sind. Da hätte man aber unstreitig viel besser gethan, wenn man dem Buche echte alte Miniaturen, Holzschnitte und Kupferstiche als Illustrationen beigegeben hätte; ausserdem aber zeigt Sattler sich ja durchaus nicht etwa nur hier als Archaist.

Melchior Lechter. Titelblatt zu Stefan George, Das Jahr der Seele 1897. Aus „Deutsche Kunst und Dekoration". Darmstadt, Alexander Koch.

Technisch betrachtet ist dieses Werk hohen Lobes wert; die Ausführung der Sattlerschen Zeichnungen, Initialen und Vignetten ist von der Offizin Otto von Holten in Berlin mit unendlicher Sorgfalt durchgeführt; der fabelhaft billige Preis des Werkes, 10 Mk. pro Band, konnte nur durch die edle und anerkennenswerte Munifizenz des Auftraggebers, Herrn Baron Heyl zu Worms erreicht werden.

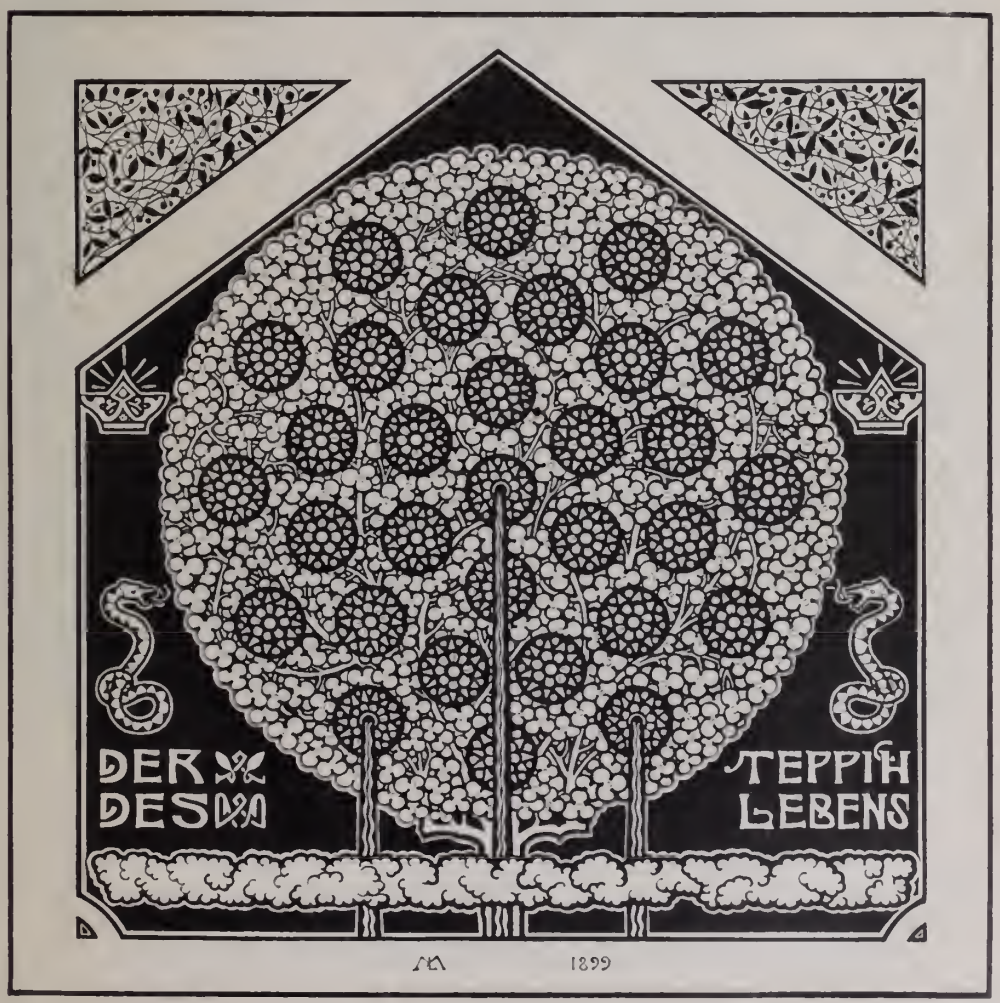
Eine neuere Arbeit Sattlers ist die Ausstattung der „Nibelunge", herausgegeben von der Kaiserlichen Reichsdruckerei in Berlin; der numerisch nur geringe Textschmuck von Sattler ist in seiner Art sehr bemerkenswert und auf diesem Gebiet wohl das Gelungenste, was Sattlers Hand entstammt, denn es hat den Anschein, als ob Sattler sich bemühte, sich über sich selbst zu

Melchior Lechter. Titelblatt zu Karl Wolfskehl, Ulais. Aus „Deutsche Kunst und Dekoration 1897". Darmstadt, Alexander Koch.

erheben, technisch wie ideell über den Kopistenton hinauszukommen. Die Auffassung, die diesen Zeichnungen zu Grunde liegt, ist lebendig und aus modernem Empfinden herausgewachsen; die Starrheit der Linien ist durch eine frische und warme Schwunghaftigkeit durchbrochen; in der Farbe beobachtete der Künstler eine kühle Reserviertheit. Die Reichsdruckerei liess diesem Werk eine ganz hervorragende Sorgfalt angedeihen; die Druckausführung auf schwerem Büttenpapier feinster Qualität ist mustergültig.

Melchior Lechter griff auf eine noch frühere Epoche zurück; auf die erste Blütezeit deutscher Kunst zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Die Gotik ist wohl wie kaum ein anderer Kunststil ein schöner und wunderbarer Ausdruck germanischen Empfindens; nirgends ist die Gotik so sehr aus der Volksseele herausgewachsen, nirgends so tief mit dem Volksempfinden verwachsen wie in Deutschland und England. Es ist im schönsten Sinne des Wortes die „l'arte tedesca", wie einst dieser Stil in italienischen Landen spöttelnd geheissen wurde. Wenn nun Melchior Lechter in seinen heutigen Schöpfungen anknüpft an diese unvergleichliche und selbstherrliche deutsche Kunstblüte, und ihren Stil fortzusetzen und neu zu beleben sich bestrebt, so richtet er sich damit an tiefliegende, nationale Empfindungen in uns. Es geht auch gewiss ein bewusst deutscher Zug durch Lechters Schaffen; aber er knüpft meistens mit gesuchter Absichtlichkeit an den primitivsten und mittelalterlichsten, gotischen Stil an, um eine archaistische Wirkung zu erzielen. Dieses Streben nach Archaismus verführt ihn dazu, die edelsten und formvollendetsten Schöpfungen der Gotik zu übersehen, es verführt ihn auch dazu, nach Italien hinüberzublicken und trecentistische Ideen in seine Formensprache aufzunehmen; wir finden zuweilen sehr deutliche Einwirkungen grottesker Formenelemente. Jedenfalls bildet nicht nur die deutsche Frühgotik, sondern zum Teil auch die italienische Frühgotik das Fundament, auf dem sich Lechters eigener Stil aufbaut. Er hat nicht die gotischen Formen in blöder Nachahmung kopiert, sondern sucht mit den modernen, reicheren und entwickelteren technischen Mitteln ihre Ausdrucksfähigkeit zu erhöhen und mit seinem mystischen Empfinden sie zu erweitern. Er selbst hat etwas von einem Gotiker an sich in seiner behenden und biegsamen Phantasie, in

seiner lebendigen Seelenbewegtheit und seiner grossen Begeisterungskraft für die Kunst. Diese Elemente seiner Persönlichkeit, die zum Mystischen und Visionären dringen, bringen ihn innerlich den Dichtern der neuromantischen Richtung sehr nahe. In Stefan George fand er eine wahlverwandte Natur, der, wie er, die Kunst wie einen religiösen Kultus übt, mit derselben inbrünstigen Begeisterung ihr zu dienen wünscht, wie einst Franz von Assisi seinem religiösen Ideal. Die Flamme heiliger Begeisterung, grenzenloser Liebe und ekstatischer Verzückung weht uns aus Lechters Werken entgegen; in feierlicher Erhabenheit und tiefer Farbenglut grüssen sie uns. In der Buchdekoration strebt er nicht nach lauten, lärmenden, schreienden Effekten; gedämpfte Töne, still verhaltene Farbenglut, schwere Getragenheit; das sind die Ausdrucksmittel, mit denen er arbeitet. Seine schönsten und vollendetsten Arbeiten auf unserem Gebiet hat er für Georgesche Dichtungen geschaffen,



Melchior Lechter. Titel zu einem Abschnitt aus Stefan George, „Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod". Berlin 1899.

die im Verlage der „Blätter für die Kunst“ erschienen und nur einem kleinen Kreise zugänglich sind, da die Auflage dieser Bücher, nur in beschränkter Anzahl gedruckt, auf dem Wege der Subskription abgesetzt wurde.

Im Jahre 1897 erschien von George „Das Jahr der Seele“, das von Lechter ausgestattet und unter seiner Leitung gedruckt wurde. Dieses Buch

Melchior Lechter. Textseite aus Stefan George, „Teppich des Lebens“. *IIIIII*

ist unstreitig eines der schönsten Bücher, das in neuerer Zeit in Deutschland entstanden ist. Nur der Titel des Buches erhielt einen bildlichen Schmuck, das Buchinnere empfing kein dekoratives Beiwerk; dafür wurde auf die Anordnung und die Ausgestaltung der Type die sorgsamste Pflege verwandt. Die Versanfänge sind in blauen Versalien und die Strophenanfänge mit roten Versalien, die übrigen Zeilen in tiefem, sattem Schwarz auf leicht gerauhtem, gelblichem Papier mit kaum zwei Finger breitem Rande zu beiden Seiten ge-

druckt; es entsteht so auf jeder Seite ein ruhiger, ernst und geschlossen wirkender Druckspiegel mit feingestimmten Farbaccenten. Die Druckausführung von Otto von Holten in Berlin ist hervorragend sauber und gediegen. Ausser diesem Buche stattete Lechter noch „Ulais“ von Karl Wolfskehl aus, für das er ebenfalls ein vornehmes und harmonisches Dekor erfand; daneben entstanden einige Buchumschläge und ein bemalter Pergamenteinband zu Stanislaus Przybyszewski „De profundis“. Lechters Kunst ist entschieden nur für eine begrenzte Reihe moderner Dichtungen geeignet; bei allen anderen wirkt er nur archaistisch und darum leicht stillos; das ist meines Erachtens schon bei der Deckelzeichnung zu „De profundis“ der Fall. Anders bei Maeterlincks „Schatz der Armen“, der bei seinem Erscheinen vielfältig als das schönste deutsche Buch gepriesen wurde. Die Principien der Ausstattung, die für dieses Buch massgebend waren, sind ungefähr die gleichen, wie Lechter sie schon im „Jahr der Seele“ zur Anwendung gebracht hatte. Initialen, Textdruck und Schmuck geben ein einheitliches, harmonisches Ganzes. Neuerdings veranstaltete Georg Bondi noch eine zweite Ausgabe Georgescher Dichtungen und eine Auslese aus den sechs Jahrgängen der Blätter für die Kunst, die ganz schlicht und einfach, aber geschmackvoll ausgestattet, unter der künstlerischen Leitung von Lechter gedruckt worden sind. Gegen Ende des Jahres 1900 gaben die Blätter für die Kunst ein neues Sammelwerk Georgescher Dichtungen heraus: „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und

Melchior Lechter. Widmungsblatt an den Componisten Conrad Ansorge.

Tod, mit einem Vorspiel", die Lechter mit reichem Schmuck und kostbaren Blättern ausgestattet hat. Der Einband dieses Buches besteht aus einer fast 1 Centimeter dicken Pappe, die mit saftgrüner Leinwand überzogen ist, auf die in dunklem Blau in schweren Lettern die Schrift gedruckt ist. Die Schrift ist im allgemeinen klarer und leserlicher, ohne dadurch den feierlichen Charakter zu verlieren, den Lechter beim Titeldruck so sehr liebt; das Papier ist schwer, stark wie Pappe, glanzlos und rauchgrau im Tone. Auch hier schliesst sich das von Lechter geschaffene Dekor an mittelalterliche Vorbilder an. Der kirchliche Charakter des ersten Teiles wird durch die Georgeschen Poesien bestimmt. Jede der drei Abteilungen dieser Sammlung: das Vorspiel, der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod werden durch ein ganzseitiges, dekoratives Blatt eingeleitet, das jedesmal den Geist des nachfolgenden Cyklus symbolisch andeutet. Die gelungenste Zeichnung ist die mittlere zum Teppich des Lebens: aus drei Schaften wächst der Baum des Lebens heraus und breitet seine Zweige und Blüten in einem weitgespannten Kreise aus. Dieses Motiv hat Lechter mit den einfachsten Schwarz-Weiss-Mitteln in ganz prachtvoller Weise zur Darstellung gebracht. Das Blatt wirkt so farbig, dass es uns beim Betrachten geradezu blendet.

Es giebt in Deutschland zur Zeit keinen Künstler, dessen Stil so sehr geeignet erscheint, Georgeschen Poesien im Dekor gerecht zu werden, wie Melchior Lechter. Es mag uns daher als eine glückliche Schicksalsfügung erscheinen, dass diese beiden Künstler sich zusammenfanden; ja wir können darin eine innere Notwendigkeit erblicken, wenn wir beider Wesensarten betrachten. So sehr wir uns an ihren Schöpfungen im einzelnen erfreuen, so sehr müssen wir aber diese Mäeutik alter Stilarten als allgemeingültiges Princip zurückweisen und verurteilen. Lechter hat mit seiner modernen und lebendigen Phantasie den seinem ganzen Naturell verwandten frühgotischen Stil zu neuem Leben erweckt, seine Formensprache und Ausdrucksfähigkeit erweitert, ausgebaut und für unser modernes Empfinden neu geschaffen; eine solche Gabe aber wird als ein seltenes Gut in einem Menschenalter nur einem verliehen. Sollte Lechter schulbildend auftreten, werden fraglos seine Nachfolger schwächliche Kopisten sein; denn die Gotik birgt nicht mehr eine so unendliche Fülle entwicklungsfähiger Keime in sich, dass heute noch Hunderte ihren Stil auf ihr aufbauen könnten. Die retrospektiven Neigungen einer ganzen Epoche haben aber selten zum guten geführt, zu einem eigenen Zeitstil.

Weniger Archaist als bewusst-Primitiver ist der Holzschnittkünstler Vallotton, dessen ausgezeichnete Begabung schon hervorgehoben wurde. Was sich aber in dem von Julius Meier-Gräfe herausgegebenen Werk des „Vallotton" (J. A. Stargardt, Berlin) findet, sind zum grossen Teil aberwitzige Charlatanerien, die allerdings von vielen ungeheuerlich ernst genommen werden. Gotiker ist auch der belgische Bildhauer und Holzschneider George Minne; aber wenig originell und zumeist Kopist.

Primitiv und unbeholfen zu sein bemüht sich der Münchner Franz Naager in seinen Kalendern und Buntpapieren, die meistens bäurisch derb

und plump und ungeheuerlich roh in Farbe und Zeichnung gehalten sind. Man spürt bei jedem Blatt, es ist nicht ursprüngliche Naivetät, sondern anempfundene und zusammengequälte Unbeholfenheit, die nicht schlicht, sondern outriert brutal wirkt.

Joseph Sattler. Aus Boos „Rheinische Städtekultur". J. A. Stargardt, Berlin.

Fidus. Kopfleiste zu Franz Evers, „Das Land der Kraft“ aus „Hohe Lieder“. Berlin 1896, Schuster & Löffler.

ACHTES KAPITEL.
FIDUS.

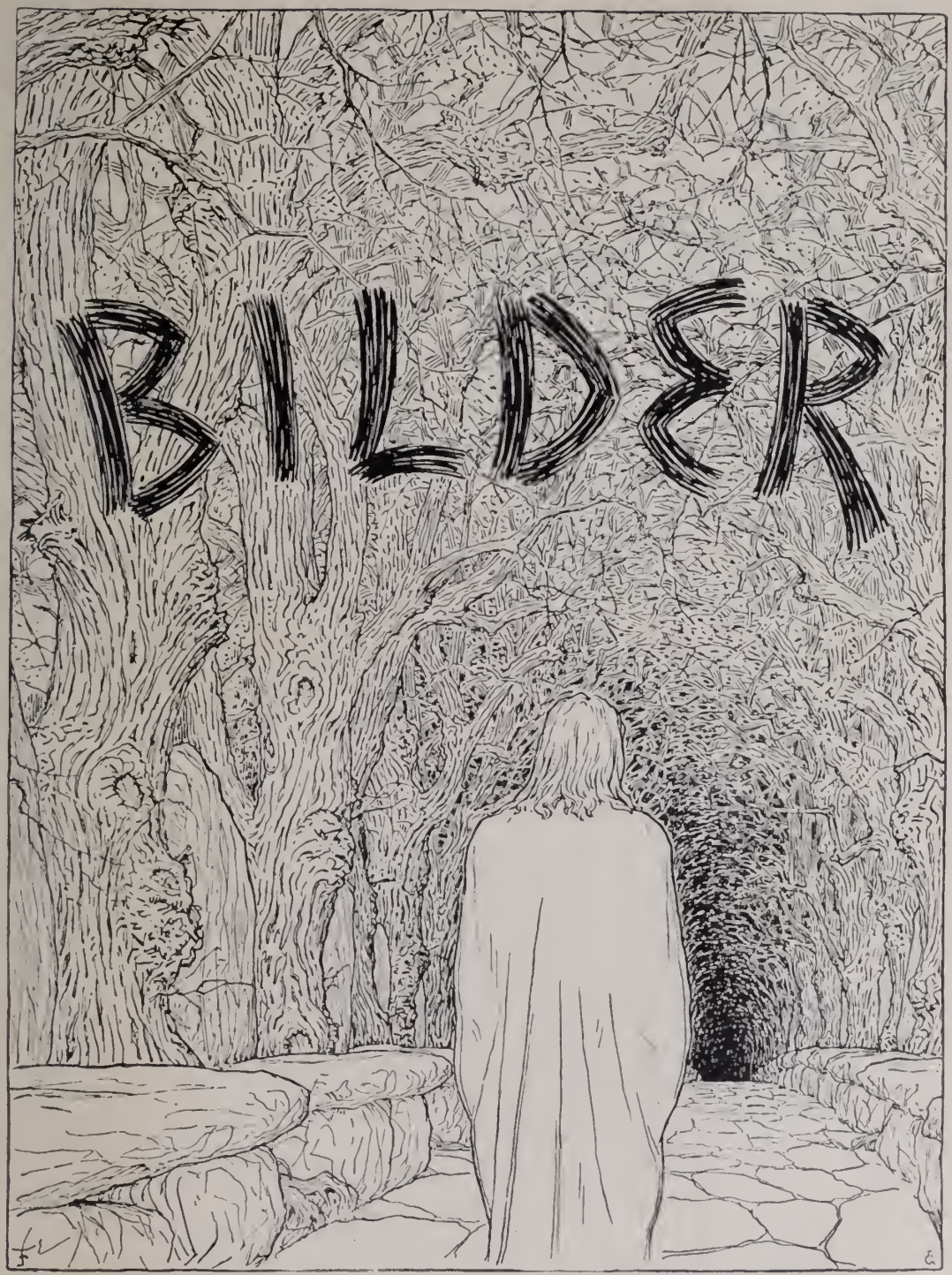
Es lässt sich in der heutigen Zeichenkunst wohl kaum ein schärferer und interessanterer Gegensatz denken als Thomas Theodor Heine und Fidus; jener der sarkastische Spötter, der gemütlose Mephisto, der die Geissel schwingt über das Herdenvolk, dieser der himmelstürmende Idealist, der Verkünder einer neuen Religion der Schönheit, der an die Aufwärtsentwicklung des Menschengeschlechts glaubt; — dabei stehen beide Künstler auf eben demselben Boden; beider Ausdrucksmittel ist vorwiegend die Linie. Es wird sich aber im folgenden zeigen, wie Fidus die Linie ganz anders als Heine zu verwerten gelernt hat.

Eigenart, starke Individualität und Originalität — das sind heutzutage wohlfeile Attribute geworden, mit denen man jeden nur halbwegs amüsanten Stilisten gar zu gerne beschenkt. Wenn man aber die vielen, die es gelernt haben, verschnörkelte Linien zu schwingen, auf eine solche übertriebene Weise feiert, und so die Kleinen und Kleinsten den wirklich Grossen allzu nahe rückt, dann verlieren diese edlen und vornehmen Attribute ihren wahren Wert und sehen aus wie abgenutzte, glanzlose Kronen, die man Königen anzubieten sich scheut.

Darum sei nicht also von Fidus gesprochen, denn er ist mehr als die andern und seine Kunst heischt eine besondere Betrachtungsweise.

Was ihn vor allen Buchkünstlern und Illustratoren Deutschlands auszeichnet, das ist das gewaltige Feuer seelischen Ernstes, das aus den Malereien sowohl wie aus der kleinsten Zeichnung von Fidus ergreifend auf uns eindringt. Ihm ist die Kunst nicht ein mehr oder weniger angenehmer Beruf, sondern sein ganzes Wesen ist durchtränkt und durchglüht mit Kunst; die Kunst ist ihm nicht ein Mittel, sondern Selbstzweck als Verkörperung seines Schönheitsideals. Darum ist der Ernst seines Schaffens, den man rühmend an ihm hervorhebt, ihm persönlich auch etwas so selbstverständliches, als ob es überhaupt gar nicht anders sein könnte.

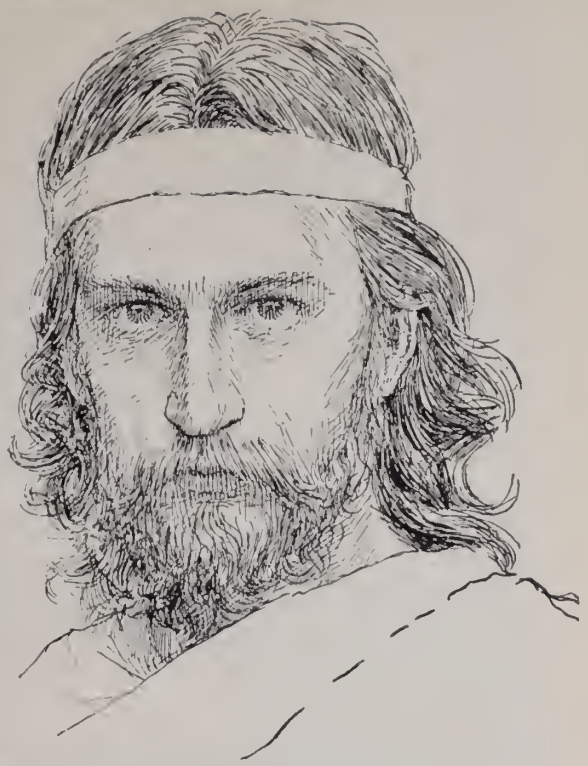
Seines Wollens Ziel ist, die erhabene Grösse der Seelenwelt in sinnlich-schönem Ausdrucke dem Volke mitzuteilen und des Volkes Bedürfnis nach Schönheit und edlem Lebensgenuss zu erfüllen. Dieser ihm eigene, positive Idealismus, der so viel Revolutionäres und Himmelstürmendes in sich birgt, lässt ihn diametral entgegengesetzt der Maschinenkultur unserer Tage erscheinen, die durch Negation und Kritik zerfressen bis heute im monu-



Fidus. Aus Franz Evers, „Hohe Lieder“.
Berlin 1896, Schuster & Löffler.

mentalen Sinne unschöpferisch ist. Das aber gerade hebt seine Kunst über den vergänglichen Zeitenruhm, dass sie in ihrem ganzen Wesen greifbare, kulturschöpferische Elemente darstellt, die einen fundamentalen, ethischen Wert bedeuten für eine neue Kultur der Zukunft unter der Sonne der Schönheit.

Von diesem Standpunkt aus einzig und allein kann man dem Künstler gerecht werden, weil er eben kein Berufsmaler und kein Berufszeichner ist, der sich in technischen Mätzchen und Keckheiten ergeht, sondern weil er in seiner Kunst beseligende Schönheit und sichtbare Seligkeit als neues Kulturideal bringen will.



Fidus. „Der Heiland" aus Franz Evers, „Hohe Lieder". Berlin 1896, Schuster & Löffler. ////

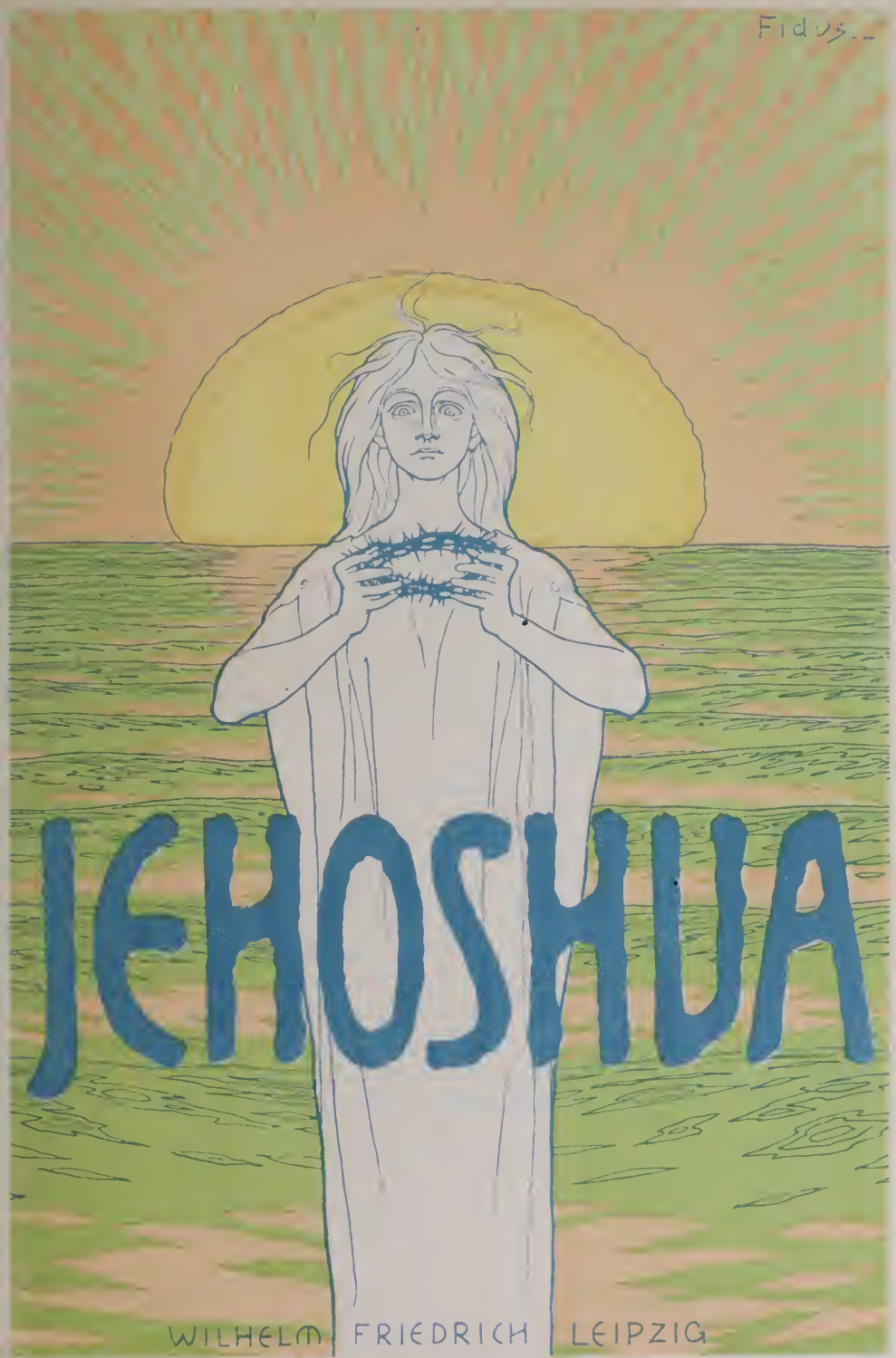
Es ist nicht geschwollene Ueberschwenglichkeit, die mich hier so grosse Worte aussprechen lässt; es liegen dem Lebenswerke des Fidus thatsächlich grosse, expansive Werte zu Grunde, die wir in ihrer Weite und Tiefe ganz erkennen und in uns aufnehmen müssen, um zu erfahren, welches edle und göttliche Leben sie auszuströmen vermögen und wie sie die Werke des Fidus mit heiligem Feuer durchglühen. Das Ideelle — wir wollen nicht sagen das Litterarische, denn dieser Begriff ist hier in der That zu kleinlich und zu eng gegriffen — ist in allen Arbeiten von Fidus das Hauptmoment, und die Zeichnung nur eine Form, eine Art, die Idee zum Ausdruck zu bringen, sie sinnfällig darzustellen. Darum müssen wir bei der Beurteilung seines Gesamtschaffens auch von der Idee ausgehen und diese in ihrer Wesenheit unserem Verständnis nahe zu bringen suchen und den Träger der Idee in erster, die Zeichnung selbst als die Ausführung der Idee, als diskrete Vermittlung, erst in zweiter Linie in Betracht ziehen. Aber man verstehe das nicht falsch: damit soll hier nicht etwa die litterarische Malerei und Zeichnung verteidigt werden, die eine Anekdote, eine Pantomime oder ein Kapitel Philosophie darstellt; sondern wie Klinger in seiner Griffelkunst eine organische Verschmelzung von Gedankendichtung und Zeichenkunst anstrebt, so will auch Fidus in der Zeichnung uns seine Gefühls- und Gedankenwelt, sein subjektives Weltbild offenbaren, uns eine Empfindungsschilderung geben; während wir gewohnt sind, die Farbe rein materiell aufzufassen, müssen wir bei der Zeichnung als selbständiges Kunstwerk uns gewöhnen, die Linie spirituell, als Niederschlag eines Affektes zu betrachten.

Jede Zeichnung muss natürlich durch sich selbst und aus sich selbst heraus als Zeichnung wirken, wenn sie sich künstlerisch behaupten will.

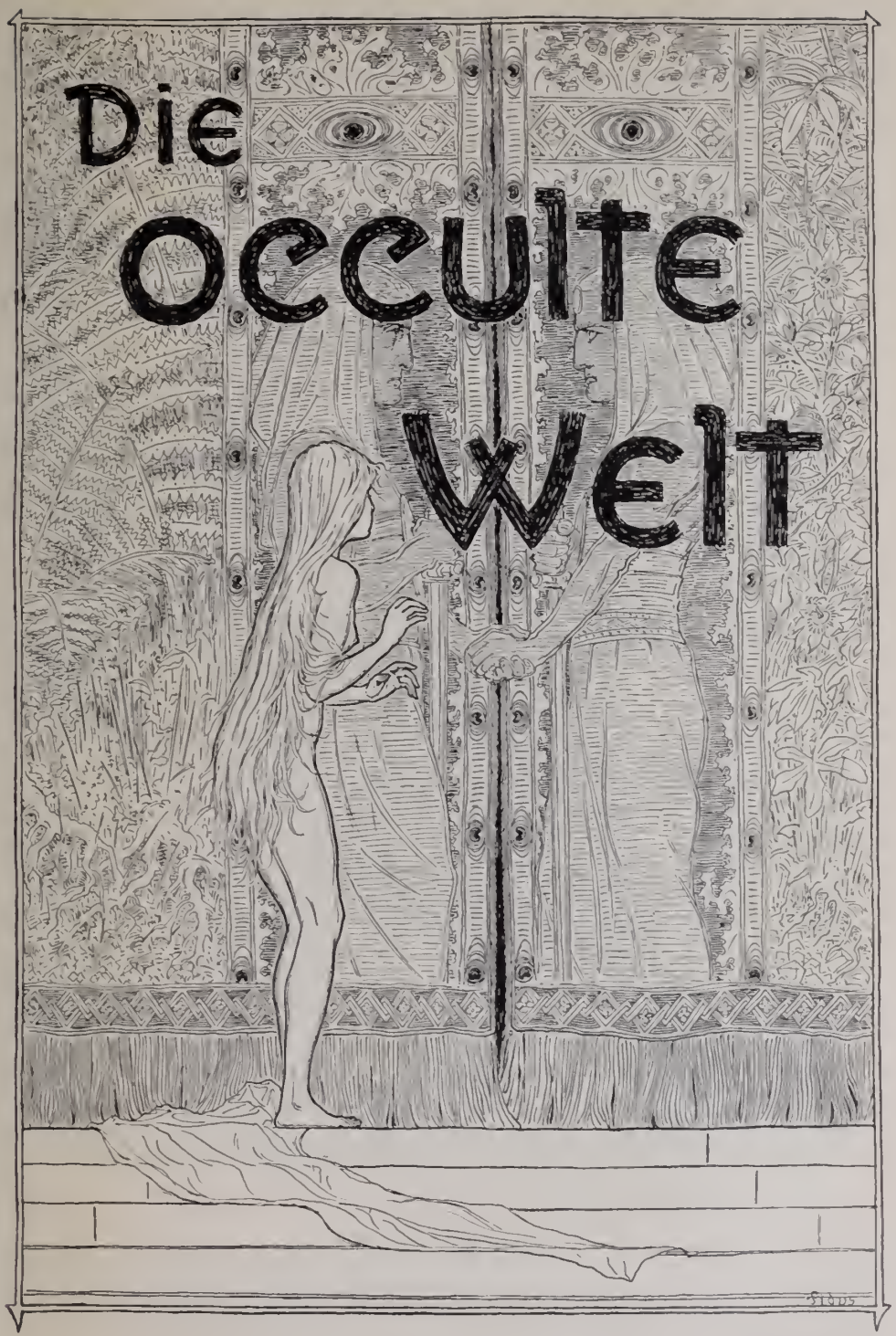
Fidus ist ein Schüler Karl Wilhelm Dieffenbachs, mit dem er in und um München während seiner Studienzeit zusammenlebte. Dieser Verkehr mit dem grossen Schwärmer und kühnen Idealisten Dieffenbach ist für Fidus von fundamentaler Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung geworden. Als er im Sommer 1887 zu ihm ging, vollendete er Dieffenbachs Entwürfe zur Kindermusik, eine Reihe musizierender und tanzender Kindergestalten. An diesem Silhouettenfries bildete sich sein Stil aus. „Diese von Dieffenbach entworfenen Gestalten", sagt Fidus einmal, „waren poetische Gebilde, in denen die musikalische Urkraft Böcklins, die keusche Lieblichkeit Schwinds und die stilistische Einfachheit und Eleganz der Präraffaeliten sich natürlich vereinigten; in diesem Werke war der neuen Seele zum ersten Male ein bewusst-formenschöner Ausdruck gegeben." Wollen wir untersuchen, auf welchen Formelementen Fidus' Stil sich sonst noch aufbaut, so werden wir vor allem in seinen frühesten Arbeiten an die Nazarener aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erinnert; wir denken vielleicht auch an Cornelius und an John Flaxmann, an die er sich in gewissem Sinne anschliesst; die Zeichnung „Niemand kann zween Herren dienen" aus dem Jahre 1893 mahnt uns im Strich sogar entfernt an Hendschel. Aber wie leise und schwach klingen alle diese Ausdrucksweisen bei ihm durch; von direkter Beeinflussung kann gar keine Rede sein. Immerhin vernehmbarer und unmittelbar mögen die Präraffaeliten, besonders Anning Bell auf ihn eingewirkt haben; im wesentlichsten aber ist er doch eine stark originelle Erscheinung.

Die Anfänge von Fidus' Thätigkeit für die Buchillustration liegen acht bis neun Jahre zurück; so dürfen wir ihn also als einen der ersten im besten Sinne des Wortes „modernen" Zeichner ansprechen. Seine ersten Schöpfungen auf unserem Gebiet waren die Kunstbeilagen zu der theosophischen Monatsschrift „Die Sphinx", die seit ihrem Erscheinen in Albumform ziemlich allgemein bekannt sein dürften. Schon an diesen frühen Arbeiten ist vornehmlich zu rühmen, dass sie nicht in geistlose und fade Bilder übersetzten Text darstellen, sondern frei erfundene Paraphrasen und dadurch schon als Prototype zeichnerischer Erzählung hingestellt werden dürfen.

Als 1896 die „Jugend" gegründet wurde, trat Fidus von Anbeginn an mit in die ersten Reihen ihrer Mitarbeiter; jedoch seine hier veröffentlichten Arbeiten kommen für uns weniger in Betracht. In demselben Jahre, als die „Jugend" ins Leben trat, erschien im Verlage von Schuster & Löffler in Berlin ein Gedichtbuch von Franz Evers „Hohe Lieder", für das Fidus reichen Bildschmuck zeichnete. Hier finden wir zum ersten Male eine sehr stilvolle Verquickung von Buch- und Satzschmuck mit geistvollen Illustrationen, die jedesmal die einzelnen Gedicht-Abteilungen voneinander trennen. Auf dem Umschlag sind eine Reihe von stolzen Geisteskämpfern dargestellt, die mit den Händen den Knauf ihrer Schwerter umschlingen, kühn und trotzig dastehen, den herben, klaren Blick in die Weite auf das ferne Ziel gerichtet; den Rücken des Buches ziert eine weisse Lilie und die Hinterseite des Um-



Titelblatt zu Hartmanns „Jehoshua“ von Fidus.
Verlag von Wilhelm Friedrich in Leipzig.



Fidus. Titel von „Die occulte Welt“.
Verlag Wilhelm Friedrich in Leipzig.

Fidus. Aus Karl Henckell „Gedichte". Zürich, Henckell & Co.

schlags schmückt das dornengekrönte Haupt einer jugendlichen Märtyrerin, die den bitteren Schmerz bleichen Entsagens in ihren Zügen trägt. Die Zeichnungen im Buchinnern, von denen wir zwei Kopfleisten reproduzieren, erzählen von der ewigen Sehnsucht der erdgefesselten Menschenseele zur Befreiung. Diesem Buche gingen noch kurz voran kleinere Buchschmuckarbeiten für Dehmels „Aber die Liebe" gemeinsam mit Hans Thoma, und für

Fidus. Aus Karl Henckell „Gedichte". Zürich, Henckell & Co.

das Sammelbuch moderner Dichtung „Neuland". Von nun an geht es mit Fidus in steigender Linie vorwärts; seine Wachstumskraft bewährt sich in bewundernswerter Art; nicht wie bei so manchen unserer jungen Künstler erstirbt sie schnell nach ein paar Jugendanläufen, sondern schwillt wie aus einem unerschöpflichen Quell im Laufe der Jahre zu einem breiten Strom an, dessen Leidenschaft immer gewaltiger und wuchtiger wird und dessen Kraft

Fidus. Nut und Osiris. Aus Stucken „Balladen“. Berlin, S. Fischer, Verlag.

kühn in die Höhe wächst und ihn sicher und rückhaltlos seinem grossen Ziele entgegenträgt.

Die „Hohen Lieder“ waren Fidus' erstes Buch, das er ganz in seinem Geiste ausstatten konnte; eine derartige Aufgabe trat sobald nicht wieder an ihn heran.

Fidus. Nut und Osiris. Aus Stucken „Balladen“. Berlin, S. Fischer, Verlag.

Es folgt nun seine Thätigkeit für Karl Henckells lyrische Flugschriften „Die Sonnenblumen“. Auf dem Plakat, das in kleinerem Format auch als Titelblatt verwendet wurde, ist ein junges Mädchen dargestellt, das unter blühenden Sonnenblumen steht und sich auf den Zehen in die Höhe reckt, um eine der grossen goldenen Blüten zu küssen. Der erste Jahrgang dieser

Fidus. Die Weide. Aus Stucken „Balladen". Berlin, S. Fischer.

Anthologie 1896 erhält noch keine einheitliche künstlerische Ausgestaltung; landschaftliche und rein ornamentale Vignetten wechseln auf den vierseitigen Flugblättern miteinander ab; dazwischen finden sich hie und da verstreut einzelne Zeichnungen von Fidus.

Die Ausstattung des dritten, vierten und fünften Jahrgangs wurde dann ganz in Fidus' Hände gelegt; er schmückte die einzelnen Blätter mit kleinen ornamentalen Kopfleisten und liess jedes einzelne Blatt, das immer einem Dichter gewidmet war, in einer symbolischen Zeichnung ausklingen, die jedesmal gewissermassen aus dem Geiste des Dichters herausempfunden ist und das Wesen und die Eigenart des Dichters in sich wiederspiegelt. Viele dieser im Format sehr kleinen Zeichnungen gehören mit in die Reihe der besten Arbeiten des Künstlers; wir weisen besonders auf die Charakteristik der Muse von Friedrich Nietzsche, Nikolaus Lenau, Franz Evers und Georg Herwegh hin, die uns besonders gelungen erscheinen.

Die Arbeiten der nächstfolgenden Jahre sind grösstenteils Buchumschläge und kleine Vignetten, die dann „nach Wunsch der Verleger" über das Buchinnere verstreut wurden. Von seinen Buchumschlägen seien genannt: Maria Janitschek „Amazonenschlacht", „Raoul und Irene" (S. Fischer, Berlin), Gustav Wolff „Die Beichte des Mönchs" (S. Fischer, Berlin), „Das festliche Jahr der germanischen Völker" (H. Barsdorf), Hans Hermann „Lieder aus der Jugendzeit", Eugen Hildach „Lieder und Balladen", „Das edle Waidwerk und der Lustmord", „Das Versehen der Frauen", „Die occulte Welt", Annie Besant „Der Tod und was dann", „Magie", „Das hohe Lied von der Unsterblichkeit" und die besonders schönen Titelblätter zu Dr. Franz Hartmanns theosophischen Werken im Verlage von Wilhelm Friedrich. Auf dem Umschlag zu „Karma" schwebt ein fackeltragender Genius aus himmlischen Höhen hernieder, um der Menschheit durch die Leuchte der Erkenntnis Erlösung zu bringen. Das Titelbild zu „Jehoshua" (siehe Beilage) stellt das Weltmeer dar. Psyche schwebt in einem hellen, weissen Gewande, eine Dornenkrone zwischen den Fingern, über dem Wasser, aus dem leuchtend und gross sich der Sonnenball hebt und seine ersten, frühen Strahlen der Morgenröte über den Himmel sendet.

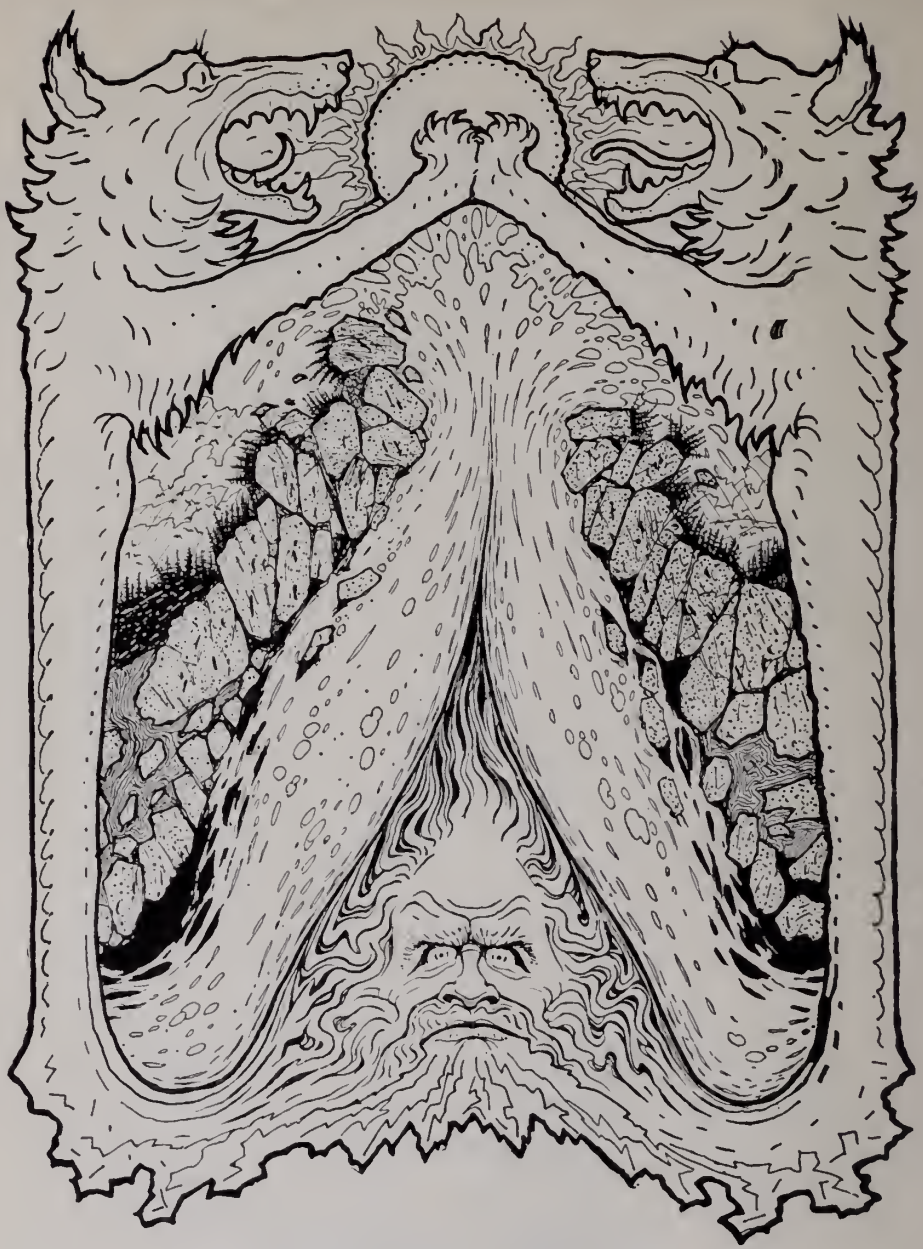
Man hat Fidus oft vorgeworfen, dass er keinen Farbensinn habe; dieser

Vorwurf braucht angesichts dieser fein gestimmten und malerisch empfundenen Blätter wohl kaum ausführlich entkräftet zu werden, ausserdem sei hier noch an die vielen farbigen Arbeiten von ihm erinnert, die die Jugend im Laufe der Zeit von ihm brachte, „Walpurgisopfer", „Der Büsser" u. a. m.

Fidus. Wisegard. Aus Stucken „Balladen". Berlin, S. Fischer.

Gewiss, die Linie ist recht eigentlich das identische Material für ihn, das die Reflexe seiner Seele am besten zum Ausdruck bringt. Als Zeichner tritt er auch technisch oppositionell dem Zeitgeist entgegen, indem er die Linie der Karikatur entreisst, sie zu befreien sucht und sie musikalisch und melodiös verwertet; oft steigert er diese Ausdrucksweise auch zum Dramatisch-Bewegten einer seelischen Empfindung. In seinen Zeichnungen giebt er mit den verständlichen Mitteln der Form Symbole des Geschehens; jede Linie ist Empfindungsträger, der die Begriffe andeutet; das gilt auch dann, wenn die Linie nicht an eine organische Form gebunden, sondern ganz frei erfunden ist, als Umrahmung oder als Hintergrund eines organischen Gebildes. Das erste derartige Blatt ist die dreiteilige Zeichnung „Glück", die 1897 in der „Jugend" Nr. 29 erschien. Den oberen Teil der Zeichnung ziert eine Borde, über die ein Reigen fröhlich-heiterer, glücklicher Kinder dahinzieht, links unten bäumt sich ein Mann in wilder Verzweiflung auf unter den Marterqualen irdischer Lust; rechts daneben die trostlose, selbstverlorene Verzweiflung des Weibes, über das die Schlange triumphierend in die Höhe züngelt. Dieses Blatt ist von seltener Grösse und Schönheit. Zeichnerisch interessant ist ein Vergleich der Linien, die den Mann zeichnen; sie sind herbe, energisch, kühn, kraftvoll im Gegensatz zu den weicheren, melodiöseren Linien des weiblichen und der kindlichen Körper. Dieser Eindruck wird noch wesentlich gehoben durch das freie Linienspiel, in das die beiden Körpergestalten des Weibes und des Mannes gesetzt sind. Das Weib bricht in sich zusammen in einem weichen, zerfliessenden und verschwommenen

Fidus. Demi-Vierge. Aus Stucken „Balladen". Berlin, S. Fischer. ////



Fidus. Schlussseite aus Franz Stucken „Balladen". Berlin, S. Fischer. //////

Liniengekröse; die Faust des Mannes reckt sich wild in die Höhe und durchschneidet mit trotziger Wucht die Luftlinien, kühn vorwärts stürmend der Befreiung zu, der Sonne, dem Glück.

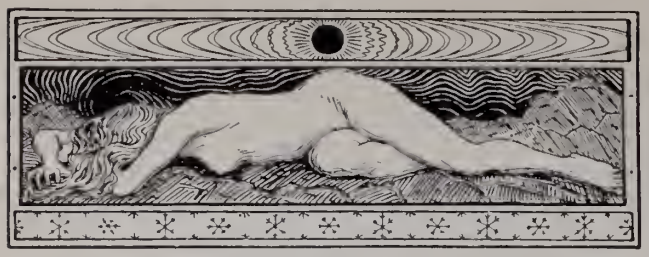
Ich habe an diesem Blatt versucht, die Absichten des Künstlers an einem sehr charakteristischen Beispiel zu interpretieren; diese Art der Interpretation der Schöpfungen von Fidus sind aber nicht nur für diese eine Zeichnung

Fidus. Aus Franz Stucken „Balladen". Berlin, S. Fischer. ////

massgebend, sondern sie gilt für alle seine zeichnerischen Darstellungen, nur dass natürlich bei jeder Zeichnung die Linie der Träger und der Ausdruck eines anderen Empfindens ist. Man sollte niemals irgend eine seltsame Linienführung bei Fidus sogleich als unmöglich, hässlich oder — als Schrulle verdammen, sondern sich zuerst einmal ernstlich bemühen, die Absicht des Künstlers durch eine Analyse seiner Schöpfung zu ergründen.

Fidus. Zeichnung. Aus Merian „Also sprach Zarathustra".

Auf dem Umschlag zu Servaes „Stickluft" enthüllt er vor unseren Augen die furchtbare Tragik, wie die brutale Uebermacht unserer gesellschaftlichen Missstände eine dem Höchsten zugewandte Seele erstickt und zu Boden tritt; ein anderes Mal, in den drei Titelzeichnungen zu dem Buche „Sexualmoral" stellt er die wilde, dämonische Kraft der Körper-Liebe dar; die Wucht der Empfindung, die die beiden sich gegenüberstehenden Körper auf dem einen



Fidus. Die Leiche. Kopfleiste aus Franz Stucken „Balladen". Berlin, S. Fischer. ///

Blatte durchströmt, drückte er durch eine Flut von feinen Linien aus, die den Körpern entfliessen und aufeinander zuschiessen; Fidus verwendet auch hier die Linie, ohne sie an eine organische Form zu binden, als Empfindungsträger; und dieses Linienspiel wird hier sinnfällig zum Ausdruck eines Gefühls, weil hinter ihm organische Gestalten stehen, die die Träger des dargestellten Gefühls sind, das aber durch diese Liniengebilde um so bezwingender uns mit sich fortreisst.

Erst in den letzten Jahren kam Fidus wieder dazu, ganze Bücher in geschlossener Einheit nach seinem Geiste auszustatten. Zu diesen Werken gehören in erster Linie Karl Henckells Gedichte. Die von Fidus dazu gezeichneten sieben Vollbilder und sieben Vignetten sind eine klassische Versinnbildlichung eines dichterischen Entwickelungsganges; wir geben aus diesem Cyklus Blatt I „der Eintritt ins Leben" und Blatt V „der Kämpfer", den das soziale Elend seines Volkes erbeben lässt; schon in diesem Buche sehen wir, wie Fidus geschickt und grossartig mit heftigen, blendenden und doch ganz einfachen Schwarz-Weiss-Konstrastwirkungen zu arbeiten versteht.

Fidus. Aus Bruno Wille „Offenbarungen des Wachholderbaums". Leipzig, Eugen Diedcrichs.

Das zweite Werk, das in diese Reihe gehört, sind Eduard Stuckens Balladen (S. Fischer in Berlin); es ist das Buch, das Fidus am reichsten und schönsten ausgestattet hat. Ein erhabener Tiefensinn und eine wundersame Verlebendigung der grössten und ernstesten Erlebnisse der Menschenseele sind hier von ihm erreicht; die Konflikte unserer glühenden Leidenschaften, die Gewitterstürme ihrer Tragik, die Liebessehnsucht und das Liebesglück sind hier mit einer heroischen Kraft

Fidus. Die Besamung. Kopfleiste. Aus Bruno Wille „Offenbarungen des Wachholderbaums". Leipzig, Eugen Diedcrichs. ////

zu überwältigendem Ausdruck gebracht.

Fidus. Sehnsucht. Schlussstück. Aus Bruno Wille „Offenbarungen des Wachholderbaums". Leipzig, Eugen Diederichs.

Die erste Ballade erzählt eine poesievolle Legende von Nut und Osiris, erstere die egyptische Göttin des Raumes, letzterer der Gott der schaffenden Kraft des Lichtes; der Sohn der Nut und des Seb, des Gottes der Zeit. Das Gedicht ist über zwei Seiten verteilt, die Fidus mit je einer Umrahmung schmückte. Auf dem ersten Rahmen zur Linken thront in der Mitte mit ausgebreiteten Armen die kuhhornbediademte und sternbesäete Göttin Isis, die hinausschaut in die Ferne, um den ihr bestimmten Gemahl, Osiris, zu erspähen. Sie thront in einem reichen Erikaceengezweige, das von ihr aus sich über die ganze Querborde rankt und dann zu beiden Seiten des Rahmens niederfällt bis auf die untere Querleiste, wo es seine immergrünen Spitzen in die brandenden Meereswogen taucht. Diese stilisierten Erikaceenzweige sind ein wundervoll dekoratives Motiv. Auf der gegenüberliegenden Seite ist der Schwerpunkt der Darstellung auf die untere Querleiste gelegt. Nut kniet in einem weiten, geöffneten Blatte und neigt sich zu ihrem Sohne nieder, der die Arme um die Mutter schlingt. An den Seiten ranken sich Lotosblumen hinauf, und oben in der Mitte steht leuchtend die Mondscheibe der Isis.

Wie herrlich ist der Gegensatz zu dem volleren Körper der Mutter und dem freien, keuschen, angstvoll sich festklammernden Knabenkörper zeichnerisch zum Ausdruck gebracht. Die beiden Rahmen geben, zusammenbetrachtet mit ihren wechselnden Schwerpunkten ein grandioses Bild harmonischer Flächendekoration. Zu der Ballade „Das Regenmädchen" zeichnete Fidus eine Kopfleiste, die die priesterliche Jungfrau, Veleda, darstellt, wie sie in einem Schädelbecher voll Meth das Opferblut des milchweissen Rosses hält und in hellseherische Verzückung gerät, die sich ihrem ganzen Körper, in den Gesten und in ihrem Mienenspiel, kurz in jeder Linie ausdrückt. Dieselbe seelisch durchglühte Liniensprache findet sich in der kleinen Schlussvignette „Verzweiflung" am Ende der Ballade „Demivierge"; in wildem Schluchzen bäumt sich der junge Mädchenleib auf, und an jedem krampfhaft gespannten Teil dieses Körpers versteht und fühlt man

Fidus. Lebensmusik. Kopfleiste. Aus Bruno Wille „Offenbarungen des Wachholderbaums". Leipzig, Eugen Diederichs.

Fidus. Kopfleiste. Aus Bruno Wille „Offenbarungen des Wachholderbaums". Eugen Diederichs, Leipzig.

den Schmerz dieses Weibes, der in jeder Fiber bebend zuckt; die Dornenumrahmung mit dem kreisförmigen Linienspiel, das den Körper noch mehr in den Mittelpunkt rückt, und der gute Gegensatz zwischen Licht und Dunkel erhöhen die Wirkung. Zarter und leiser, ruhiger und gedämpfter sind die Linien, die das feine, kindliche Mädchenantlitz zeichnen mit „weissen Wangen, mit traurigen und bangen Glutaugen, drin gefangen der Seele Flamme loht"; um den Kopf herum rankt sich ein duftiger Weidenzweig. Scharf und fest gezeichnet und starkcharakterisiert sind die drei Göttergestalten: Wodan, Balder und Loki zu dem schönen Epos-Fragment „Götterdämmerung"; es heben sich die drei Asen kräftig voneinander ab, der mächtigste und gewaltigste, Wodan in der Mitte, Loki, der Listige und Feindselige zur Linken und Balder, der Reinste und Göttlichste unter ihnen zur Rechten; mit wundervoller Phantasie ist der Rahmen erfunden, in den die drei Köpfe gesetzt sind; ein Adler trägt im Schweben auf seinen Krallen den Rahmen und guckt klugen Blickes von oben auf die drei Götter herunter.

Eine wirklich eminente Grossartigkeit in der Auffassung und Ausführung spricht sich in der Schlussseite zu diesem Epos aus, wo Fidus einmal recht sinnfällig seine bedeutende Begabung für monumentale Dekoration beweist. Die kühne, trotzige und straffe Linienführung dieser Zeichnung giebt uns, verglichen mit der zarten und feinen Zeichnung, Nut und Osiris, einen ungefähren Begriff, wie umfassend und weitgespannt die Begabung des Fidus ist. In diesem Werk erscheint auch Fidus' Strich wesentlich energischer und bestimmter; entschieden tritt uns hier sein Stil vollkommen ausgereift entgegen.

An dieses Buch reiht sich Julius Harts „Triumph des Lebens" (Eugen Diederichs, Leipzig), das allerdings nicht ein so glänzendes und erschöpfendes Bild von Fidus als Buchschmuckkünstler giebt, wie Stuckens Balladen.

Fidus. // // Vignette.

Aus neuester Zeit ist dann noch die Ausstattung des neuromantischen Romans „Die Offenbarungen des Wachholderbaums" von Bruno Wille zu erwähnen, den Fidus mit vielen kleinen Randleisten, Vignetten und Kopf- und Schlussstücken ausstattete. Das Buch selbst liest sich wie eine Ode auf die erhabene Einheit der Welt-

seele; die nahe Wahlverwandtschaft zwischen Dichter und Künstler lässt sich verstehen, die dem ganzen Buch einen so sehr geschlossenen und harmonievollen Charakter giebt. Auch hier sind auf dem kleinsten Raume mit den schlichtesten Mitteln jedesmal starke elementare Empfindungen der Menschenseele verlebendigt; wie ergreifend z. B. ist in der kleinen Bordüre die Besamung dargestellt und ins Ideale erhoben, ohne den brünstigen Schwulst niedriger Lüsternheit. Die kleinen, feinen Gestalten sind niedergekniet und breiten in ergebener Erwartung und in engen Aengsten die Hände in den Wind; daneben steht dann die kleine Schlussvignette mit dem Embryo, dem werdenden Menschlein.

Es finden sich in diesem Buche neben manchen schönen, figürlichen Darstellungen vor allem auch sehr gute landschaftliche Motive, wie das wundervolle, weiträumige Landschaftsbild mit der aufgehenden Sonne zu dem Kapitel „Totaliter, aliter", ferner die hohe Föhre und die duftige Umrahmung mit Koniferengezweig für den Titel, die bei den Kapitelanfängen immer wiederkehrt. Von schöner Silhouettenwirkung sind die allerdings etwas steifbeinigen und hölzernen, jagenden Wildrosse; auch die Kopfleiste „Wandervögel" ist von gut abgewogener Schwarz-Weiss-Kontrastwirkung; graziös und anmutig wirkt die reizende Vignette „Herbstfäden", zart und tief empfunden das Schlussstück „Sehnsucht", mit dem das Buch ausklingt.

Als Ganzes verdient dieser Roman entschieden unbeeinträchtigtes Lob, da der Satzschmuck und die Vignetten mit lobenswertem Geschmack über das Innere verteilt sind und ausgezeichnet zusammenstimmen. Die Zeitschrift „Bühne und Welt" brachte in ihrem zweiten Jahrgang (Nummer 8) drei Vignetten von Fidus zu Max Möllers, „Johannisnacht" und die Leipziger Kunst in ihrem ersten Hefte ebenfalls zwei kleine Zeichnungen, von denen die leidenschaftlich erfasste kleine Mädchengestalt „Sehnsucht" und „An die Schönheit" hervorzuheben sind.

Zum Schlusse sei noch betont, dass man sich Fidus' Künstlergestalt durchaus nicht etwa als einen nur tiefernsten, von philosophischem Pathos geschwellten Menschen vorzustellen hat, den man nicht anders begrüssen darf, als mit den Worten „Wie befindet sich Ihre Weltanschauung?" Nein, mit einem ernsten Tiefensinn verbindet er eine liebenswürdige Ursprünglichkeit, einen herzerquickenden Frohsinn, der sich oft bis zu übermütigem Humor versteigt. Ich erinnere nur an seine Zeichnungen in der Jugend „Die fliegenden Fische" und „das süsse Vieh von Viehdus" und an seine Mitthätigkeit an dem Illustrierten Jahrbuch für Knaben und Mädchen „Knecht Rupprecht", herausgegeben von Ernst Brausewetter (Schafstein u. Co. in Köln). Zu dem ersten Bande zeichnete Fidus den Umschlag: Knecht Rupprecht schreitet in stillvergnügtem Lächeln durch den winterlichen Wald, den schweren Sack auf der Schulter. Den Umschlag zum zweiten Jahrgang behandelte er ganz dekorativ, indem er die Krone eines Weihnachtsbaumes darstellte, in dessen Spitze der goldene Christstern leuchtend strahlt; das Vorsatzpapier ist sehr wirkungsvoll mit einem Tannenzweigmotiv geschmückt. Ausserdem enthalten beide übrigens recht gut redigierte Bände noch je ein

Aquarell von Fidus, in dem sich sonnige Heiterkeit und natürlicher Frohsinn hellleuchtend wiederspiegeln.

Fidus. Schlussstück aus Merian:
„Also sprach Zarathustra.“ ////

NEUNTES KAPITEL.
EUGEN DIEDERICHS.

So sehr auch manche sich bemühten, in Unverständnis und Leichtsinn die eben dem Boden entsprossene junge Buchkunst in die Breite zu ziehen, ihr Geäst in die Weite zu verzweigen und ihr so die Kraft zu dem Höhenwuchs zu nehmen, sie schoss doch in die Höhe. Die junge Bewegung zur Reform der Buchausstattung verlief nicht im Sande; steigende Weiterentwickelung hob sie empor und klärte die irrenden und gährenden Bestrebungen. Und das ist zu einem nicht geringen Teile dem jungen und rührigen Leipziger Verleger Herrn Eugen Diederichs zu danken, dessen Grundprinzip bei der Gründung seines Verlages bald eine bis ins kleinste Detail durchbildete, künstlerische Ausstattung des Buches wurde. Er sagte sich: das ganze Buch soll ein Kunstwerk sein; und als solches hat es eine bedeutsame Kulturmission zu erfüllen, die sich nicht allein auf den Inhalt beschränkt, sondern durch ein delikates Gewand die Freude am Schönen, das Bedürfnis nach Kunst in die weitesten Schichten der Bevölkerung zu tragen berufen ist.

Diederichs erste grössere Publikation im Jahre 1898 war Hans Blums Revolutionsgeschichte von 1848—1849; und gleich mit diesem Werke trat ein neuer, junger Künstler vor das deutsche Publikum, Johann Vincenz Cissarz, der eine Titelzeichnung zu diesem Buche entwarf. Ohne das Zuthun des Künstlers oder des Verlegers erlangte dieser Umschlag seiner Zeit eine gewisse Berühmtheit, da er in Naumburg a. S. seiner „aufreizenden Tendenzen“ wegen beschlagnahmt wurde, die ein reaktionärer Staatsanwalt subalterner Gesinnung in diesem Blatte zu erblicken glaubte.

Die Zeichnung zeigt im Hintergrunde eine türmereiche, durch eine starke Mauer befestigte Stadt, auf die sich ein Haufe bewaffneter Männer zubewegt, sich aufbäumend gegen die Unbill des Adels, im Herzen eine wildlohende, heilige Begeisterung, zu kämpfen für Freiheit und Recht. Hinterdrein, die Sense über der Schulter, hämisch, tückisch grinsend, schreitet der Tod, einen Lorbeerkranz auf dem kahlen Knochenschädel. Es ist eine gross empfundene Konzeption voll tiefer, tragischer Schönheit, die uns mit dramatischer Wucht ergreift und erschüttert; es ist „die Revolution“. Man denkt bei diesem Blatt an Dürer; so gewaltig ist sein Ernst. Die herbe, energische Linienführung, die doch nicht hart und trocken wirkt, die düsteren, gedämpften, schlichten Farben sagen uns, dass wir hier vor einem starken und eigenwüchsigen Künstler stehen. Mit den Vorzügen der Zeichnung verbindet sich eine feine dekorative Wirkung als Buchumschlag. Nach dieser, seiner ersten Schöpfung durfte man grosse Hoffnungen auf Cissarz setzen; und er hat uns in seinen späteren Arbeiten nicht enttäuscht. Lag schon wie ein zarter Nebel über einer Landschaft im Morgensonnenglanz über jenem ersten Blatte eine leise, verhaltene Wehmut, eine weiche Melancholie und traumselige Sentimentalität, so finden wir in den späteren Arbeiten von Cissarz diesen lyrischen Zug in noch volleren Akkorden erklingen. Cissarz ist in seinen Zeichnungen vor-

J. V. Cissarz. Aus Avenarius „Wandern und Werden". Eugen Diederichs, Leipzig. ////

wiegend Lyriker. Die sinnreichen und stimmungsvollen Blätter, die er zu Avenarius' Gedichtband „Stimmen und Bilder" erfand, sind wundersame Interpretationen der schlichten und feinen Verse des Dichters. Nichts Pathetisches ist in seinen Zeichnungen zu finden; Tiefe des Gemüts, unmittelbare Niederschrift seiner Empfindungserlebnisse, innere Bewegtheit bestimmen den Charakter seiner Zeichnungen. Sein Strich ist empfindsam und weich; immer auch wenn er die Konturen fest und scharf zieht; er bewahrt sich seine sanfte Weichheit in gewissem Sinne, selbst wenn er ein herbes Landschaftsbild und ein energisches, trotziges Jünglingshaupt beschreibt. Oft bringt er grössere schwarze und weisse Flächen in günstige Wechselwirkung; diese Flächen sind aber niemals ganz rein; schwarze Wolkenballen sind mit kleinen Lichtstrichen, eines Meeres dunkle Fläche mit den weissen Lichtstreifen der Wogenkämme, die schwarze Fläche eines Kleides mit darauf spielenden Lichteffekten gezeichnet; ebenso sind die weissen Flächen mit feinen dunklen Linienadern durchzogen. Durch dieses Mittel erreicht Cissarz eine ungemein lebendige und frische Wirkung in seinen Zeichnungen. Wenn er vom Hintergrunde eines Landschaftsbildes die schweren Häusermassen einer türmereichen Stadt sich

J. V. Cissarz. Titelblatt zu Blum „Die deutsche Revolution". Eugen Diederichs, Leipzig.

J. V. Cissarz. Aus Avenarius „Wandern und Werden". Eugen Diederichs, Leipzig.

lässt als dunkle Silhouette abheben, so spart er einige Giebel und Dächer aus, die sonnenbeschienen aus der Ferne hell herüberleuchten.

Diederichs beschäftigte diesen Künstler für seine Verlagswerke in sehr ausgiebiger Weise. Wie Lechter zu George, wie Fidus zu Evers und Wille, also passt auch Cissarzens Kunst in schöner Harmonie zu dem beschaulichen, stillen und ernsten, gemütvollen deutschen Dichter Avenarius. Nicht Fischer und nicht Vogeler, an die man vielleicht noch denken könnte, hätten so gleichwertige figürliche und landschaftliche Kompositionen zu diesen Poesien erfinden können, wie eben Cissarz. Er stattete dann auch ein zweites Buch von Avenarius, „Wandern und Werden" aus. Es liegt über diesen beiden Büchern ein wohlthuender Glanz leuchtender Feiertagsstimmung, ein herzerquickender Hauch friedlicher Sonntagsstille, der unsere Grossstadtseelen mild und erfrischend überstreicht. Schauen wir jetzt einmal für einen kurzen Augenblick zurück auf die Kunst Beardsleys und Heines, so will es uns fast erscheinen, als seien zum grossen Teil jene nur kranke und verirrte Auswüchse einer gärenden Zeit, die an Widersprüchen vielleicht so reich ist, wie keine Epoche zuvor.

J. V. Cissarz. Aus Avenarius „Wandern und Werden". Eugen Diederichs, Leipzig.

Ausser diesen Arbeiten zeichnete Cissarz noch Umschlagbilder für Bodo Wildbergs „Helldunkle Lieder" und „Die Sehnsüchtigen", für die Zeitschrift „Wegwarten" (E. Pierson in Dresden), für den Kunstwart, für Richard Batkas „Musikalische Streifzüge" und noch andere mehr. Des Künstlers schöne Komposition zu den „Sehnsüchtigen" geht in der kleinen und unsauberen Reproduktion fast ganz verloren; besser herausgekommen und technisch sauberer durchgearbeitet ist der Mädchenkopf zu den „Helldunklen Liedern"; und doch scheint mir das

J. V. Cissarz. Kopfleiste zu Ruskin „Gesammelte Werke". Eugen Diederichs, Leipzig 1900.

erstere Blatt, das neueren Datums ist, trotz seiner schlechten Ausführung, intensiver und grösser in der Auffassung; es ist mehr Titelblatt mit klarer, komponierter Flächenwirkung und sorgsamerer Bedachtnahme auf Einheitlichkeit und Geschlossenheit zwischen Zeichnung und Titelschrift. Das germanische Jünglingshaupt auf dem Kunstwart ist wohl ein wenig zu skizzenhaft gehalten; der stark dekorative Charakter dieser Zeichnung geht fast auf jeder Nummer verloren, weil der tiefschwarze Hintergrund jedesmal matt und flau gedruckt wird, ja selbst in den Konturen der Zeichnung schimmert überall das grüne Papier durch.

Seine ornamentale Kraft hat sich erst in den letzten Jahren zu voller Blüte entfaltet.

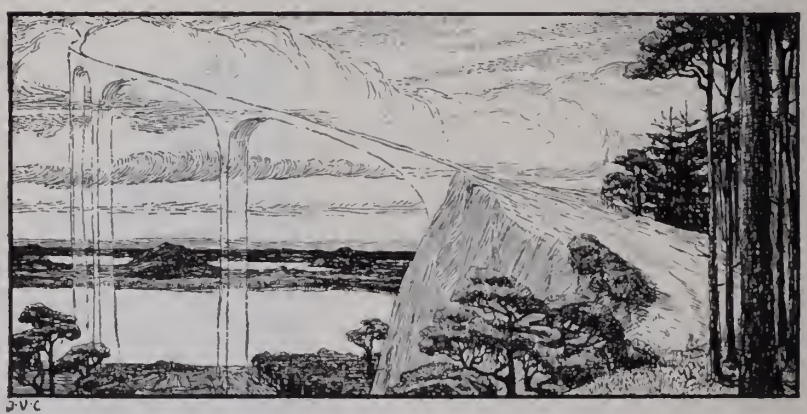
Ich entsinne mich einer Baumstudie von Cissarz aus seiner Akademiezeit, eine künstlerisch nüchterne und nichtssagende Handzeichnung, die nur einen rein persönlichen Wert besitzt. Sie lässt aber den rastlosen Fleiss und die unerbittliche Energie seines Naturstudiums erkennen. Mit peinlicher Sauberkeit und fast kleinlicher Pedanterie ist hier das Gezweige und Blätterwerk eines Baumes durchgeführt. Diese Handzeichnung ist charakteristisch für den Künstler und die Art seines Entwickelungsganges. Erst hat er sein Auge geschult, um gut und richtig sehen zu lernen; darauf bestrebte er sich mit eisernem Eifer und ungetrübter Unverdrossenheit, die Formen der Natur sich zu eigen zu machen und ihrer Herr zu werden. Lange und mühsam hat er mit sich ringen müssen, bis er endlich die Herrschaft über das Technisch-Aeusserliche gewinnt und sicheren und festen Boden unter sich fühlt. Da fühlt er sich frei, geht aus sich heraus, wächst über sich hinweg und wird im reifen Mannesalter als Ornamentiker zum Dichter. Diese Phasen seiner Entwickelung, die sich langsam aber logisch aneinander reihen, spiegeln sich in seinen Buchschmuckarbeiten klar wieder. Anfangs sind seine floralen Ornamente naturalistisch und ziemlich trocken; ja wir finden zuweilen Pflanzenornamente, die in stilloser und unverständiger Willkür geknickt und gebogen sind, sodass sie künstlich und hässlich wirken, wie z. B.

J. V. Cissarz. Tick-Tack. Aus Helene Voigt-Diederichs „Unterstrom". Eugen Diederichs, Leipzig.

Neuer Morgen

Hinter mir die Nacht im schwarzen Kleide,
Hinter mir liegt Not und Traurigkeit.
Sonne, Sonne hörst du, dass in Freude
Meine Seele dir entgegenschreit?

Einst hat mich dein Flammengruss getroffen
Und mein Herz mit jäher Glut versengt —
Töte nicht das morgenjunge Hoffen,
Das sich einmal noch zum Lichte drängt!



J. V. Cissarz. Seite aus Helene Voigt-Diederichs „Unterstrom". Eugen Diederichs, Leipzig. ////

einige Kopfleisten in dem 1898 entstandenen Buche Batkas „Musikalische Streifzüge".

Erst in späteren Arbeiten, vom nächsten Jahre ungefähr an, finden wir ihn zur Selbsteigenheit erstarkt und auch sein Zweckverständnis für die Flächendekoration erweitert. Jetzt entstehen duftige und phantasievolle Blätter, die ein durchaus persönliches Gepräge tragen. Eine seiner schönsten

Lähmung

Ich habe träumend ſtundenlang geſeſſen
Und alles rund um mich herum vergeſſen.
Die weißen Blätter warten unbeſchrieben,
Gedanken ſind mir ungedacht geblieben.

Und dieſes Schauern nur, weil du beim Kommen
Mit ſchlichter Wärme meine Hand genommen.
Und dieſe Blindheit nur, weil du beim Geben
Mir ſonnengleich ins Angeſicht geſehen.

J. V. Cissarz. Seite aus Helene Voigt-Diederichs „Unterstrom". Eugen Diederichs, Leipzig. ////

Schöpfungen ist das schlanke Blumenornament auf der Titelseite der Monographien zur deutschen Kulturgeschichte. Anmutig ranken sich die Linien von der unteren Mitte der Seite zu beiden Seiten herauf; unten neigen sich aus dem Rahmen ein paar Blütenzweige gegeneinander zu, um den Verlegernamen herauszuheben, und oben sind ebenfalls ein paar Blütenstengel quer über die Seite gelegt, um den Haupttitel scharf zu betonen. Das graziöse

Linienspiel des sich rhythmisch aufbauenden Rahmens giebt ein geschlossenes und gutes Seitenbild. Sein Strich ist in diesen Arbeiten sicherer, freier und fester geworden.

Die Raumverteilung und die kompositionelle Anlage der Titelzeichnungen zu Hermann Peters, Der Arzt und die Heilkunst, ist ebenfalls geschickt durchgeführt; weniger klar und übersichtlich ist der Titel zu Heinemann, Der Richter und die Rechtspflege, angelegt. Die Zeichnung ist ein wenig zu gross und das Verlagssignum, der florentiner Löwe, ist gar zu prätentiös in die eine Ecke gesetzt. Wie ein Frühlingsgedicht erscheint der Umschlag zu Harts „Im Reiche der Erfüllung". Die Farbe des Umschlags ist gedämpft ultramarin, und darauf liegt in schwarzer Farbe ein reich gezweigtes Ornament, das in edlem Rhythmus über die ganze Seite geht. Den Titel zu Hermann Hesses „Eine Stunde hinter Mitternacht" umgab Cissarz mit einem schmalen, stark stilisierten Rahmen, in dem die Schrift in der Stärke mit dem Ornament korrespondierend mit der festen Achse an der rechten Seite im oberen Drittel hineingesetzt ist. Das Zarteste und Anmutreichste, was Cissarz an poetisch empfundener Blumenornamentik geschaffen hat, findet sich in dem deutschen Buchgewerbekatalog der Pariser Weltausstellung. Der ornamentale Schmuck dieses musterhaften Buches zeigt den Künstler vorläufig wenigstens auf der Höhe seines Schaffens. Die gleiche, entzückende Lieblichkeit gewährt uns der Anblick der ungefähr gleichzeitig entstandenen Ruskin-Ausgabe bei Diederichs; wir können an dieser prächtigen Ausgabe des grossen Engländers unsere reine Freude haben. Die Ausstattung ist mit weisem Verständnis gehandhabt; der Schmuck beschränkt sich lediglich auf die dekorative Umrahmung des Innentitels, der Kapitelanfänge und der Seitenzahlen. Jede Seite giebt ein geschlossenes, harmonisches Ganze; die Einheit des Druckspiegels ist überall mit grosser Strenge gewahrt, und das sanfte Blau der Ornamente auf dem leicht gelblichen Papier berührt das Auge sehr wohlthuend als eine milde Farbenabstufung gegen das Schwarz der Type. Nur die Umschlagzeichnungen Otto Eckmanns fallen mit ihren breiten, kräftigen Linien aus dem Buchganzen heraus; sie stimmen nicht zu den feineren und dünneren Cissarzschen Ornamenten.

Die Ausstattung des Gedichtbandes „Unterstrom" von Frau Helene Voigt-Diederichs besorgte Cissarz ganz allein. Hier begnügte sich der Künstler nicht damit, durch eine Umrahmung und durch das Mass der Abstände ein geschlossenes Seitenbild zu geben, sondern versuchte durch zusammenstimmende, gebrochene Farbentöne dem Buche eine eigene Seele zu geben. Auf gelbem Büttenpapier ist mit einer matten, blau-grünen Type gedruckt; in demselben Tone sind die landschaftlichen und figürlichen Zeichnungen gehalten, die von ornamentalen Rahmen in intensiver Umbra-Farbe eingefasst werden.

So sehr diese sanften Farbenklänge harmonisch ineinandergehen, so kann uns der Farbton für die Zeichnungen doch nicht richtig gewählt erscheinen. Auf der Titelzeichnung ist ein schleswig-holsteinischer Bauernhof mit einem waldigen Hintergrund dargestellt, der im Druck als stumpfe, tote Masse wirkt.

J. V. Cissarz. Titelrahmen.
Eugen Diederichs, Leipzig.

Derselbe Mangel zeigt sich auch auf einigen anderen Zeichnungen in der Reproduktion von Bäumen, Buschwerk und breiteren, dunklen Flächen; es kann dieser Fehler wohl nur in der Wahl der Farbe liegen; denn die Offizin von Drugulin, die das Werk hergestellt hat, verwandte gewiss auch auf dieses Werk die subtilste Sorgfalt. Wenn aber hierdurch bei einigen Zeichnungen die suggestive Wirkung auch eingeschränkt wird, so beeinträchtigt dieser Mangel den hohen, künstlerischen Wert dieses Werkes nicht allzusehr. Im

John Jack Vrieslander. Aus „Variété". Bei Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1901.

allgemeinen dürfen die feinen und stimmungsvollen Zeichnungen als gelungene Interpretationen der Gedichte gelten. Auch in diesem Buche offenbart sich eine innige Seelenverwandtschaft zwischen Künstler und Dichterin, die uns als eine einfach und zart, dabei tief empfindende Frauenseele von echt deutschem Gemüt entgegentritt. Die Ornamente in dem Buche, von gleicher Art wie die vorher besprochenen, sind von entzückender Anmut, der Umschlag der Heftausgabe ist auszinnoberroter fester Pappe hergestellt, auf dem in Golddruck ein lineares Ornament liegt, das auf der Vorderseite in der Mitte den Titel und auf der korrespondierenden Rückseite den Namen des Druckers trägt. Der Einband der gebundenen Ausgabe ist leuchtend weiss; hier wirkt der Goldaufdruck ein wenig brutal gegen das reine Weiss, besser wäre vielleicht ein Pergamenteinband gewesen: das sanfte Blau des Vorsatzpapieres, mit einem frisch-grünen Reihermotiv geschmückt, wirkt in der Farbenzusammenstellung gut, kontrastiert aber auch mit dem weissen Einband gar zu heftig.

Ein Cissarz nahe verwandter Künstler ist Richard Grimm, der in seinen Ornamenten weniger ursprünglich und frisch wirkt; er stattete Tolstois „Moderne Sklaven" mit einigen Leisten von guter Schwarz-Weiss-Kontrastwirkung in geschickter Weise aus. In dem von Grimm geschmückten, bei Voigtlaender in Leipzig erschienenen Anthologienbändchen ist der Einfluss

Cissarzens besonders fühlbar; dabei zeigt sich aber Grimm als ein geschmackvoller und begabter Zeichner.

John Jack Vrieslanders kleine Vignetten zu Anton Tschechoff „Ein bekannter Herr", sind ziemlich trocken und langweilig und zeugen von keiner sonderlich originellen Phantasie; wesentlich gehaltvoller und amüsanter sind seine Zeichnungen zu dem bei Hermann Seemann Nachfolger erschienenen Werk: „Variété"; in denen er sich mit technischer Sicherheit als famoser Humorist zeigt.

John Jack Vrieslander. Aus „Variété". Bei Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1901.

Auch Wilhelm Müller-Schönefelds Vignetten und Kopfleisten zu Wilhelm Bölsches „Liebesleben in der Natur" beweisen keine grosse Auffassung, deren Blick auf das Wesentliche gerichtet ist, die das Charakteristische eines Tier- und Pflanzengebildes mit dem ersten Blick erfasst und mit der Feder dann aufzuzeichnen weiss. Dem Schmuck dieses Buches liegen „richtige, naturgeschichtliche Objekte" zu Grunde; aber es sind diese Objekte weder wissenschaftlich richtig und exakt dargestellt, noch geistreich und phantasievoll stilisiert; einem Künstler von starker Individualität und dichterischem Empfinden wäre es sicherlich nicht schwer gefallen, etwas Bedeutsames aus diesem prachtvollen Stoffe zu machen. Um vieles besser gelungen ist seine Ausstattung von Jacobsens Niels Lyhne, die fast gleichzeitig mit dem Vorigen entstanden ist. Diese zarten, kleinen Federzeichnungen deuten mehr an, als sie aussprechen, verheimlichen und verschweigen vieles, was sie nicht

Müller-Schönefeld. Kopfleiste zu Jacobsens „Niels Lyhne". Eugen Diederichs, Leipzig.

offen zeigen und herauskehren. Es sind keine Illustrationen, die Müller-Schönefeld hier giebt, sondern symbolische Zeichnungen, in der die Stimmungen des Buches nacheinander festgehalten werden; hier erscheint uns Müller-Schönefeld als eine echt norddeutsche und dem grossen Dänen wahlverwandte Natur. Nicht ein Porträt der Bartholine Blide giebt er uns, so wie Jacobsen sie beschreibt; nein, sie sitzt auf einer Bank und blickt in die Ferne; wir sehen nicht einmal ihr Profil; aber die Landschaft, die sanfte, von getragener Melancholie schwere, dänische Landschaft, in die der Blide beschleierte Augen hinausblicken, hilft unserer Phantasie, so dass dieses zarte Mädchen vor unseren Augen ersteht. So wirken die meisten dieser kleinen, delikaten Zeichnungen, die den Kapitelanfängen voranstehen, wie eine Ouverture zu dem, was der Dichter uns erzählt; nur bei einigen der Zeichnungen stört unliebsam Trockenheit in der Darstellung und Flachheit in der Auffassung.

Starken Einfluss englischer Vorbilder spüren wir in dem rein ornamentalen Schmuck, den Müller-Schönefeld dem Werke Rudolf Kassners „Die Mystik, die Künstler und das Leben" zukommen liess; die kräftig gezeichneten Vignetten und Kopfleisten und die Wasserrosenumrahmung zeugen von feinem Naturverständnis, allerdings sind sie teilweise nicht klar und prägnant genug in der Linienrhythmik. Heinrich Vogeler, der einen zweiten Band von Jacobsens gesammelten Werken ausstattete und neuerdings die Gedichtsammlung: Ehefrühling von Hugo Salus, ist einfacher, schlichter und präciser in seinen Zeichnungen, dabei abgesehen von einigen Flüchtigkeiten echter und wärmer in der Empfindung. Seine Umschlagzeichnung zu Helene Voigts holsteiner Novellen: „Abendrot" ist zu steif; und die Zeichnungen im Buchinnern harmonieren nicht immer mit der Type. Entzückend ist der Gedanke, den Diederichs in letzter Zeit häufig ausführt, die einzelnen Kapitel nicht durch einen freien, weissen Raum, sondern durch einen dazwischen gelegten Blütenzweig auseinander zu halten.

Der früher schon erwähnte Robert Engels stattete die Ausgabe der Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff mit einem Rahmen aus, der durch den ganzen Band hindurch jede Seite schmückt, einer Schlussvignette und vier landschaftlichen Zeichnungen, die den einzelnen Abschnitten voranstehen. Hier sind endlich Drucker und Verleger einmal diesem Künstler gerecht geworden. Die Zeichnungen sind mit strenger Gewissenhaftigkeit reproduziert und wirken auf dem mattgelben Hadernpapier mit dem darüber gelegten blaugrauen Ton recht stimmungsvoll.

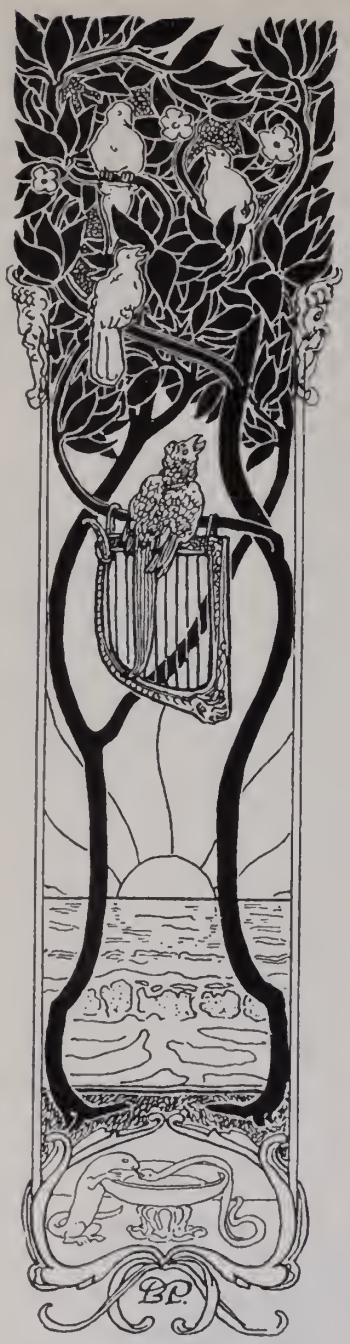
Caspari stattete Julius Harts „Der neue Gott" mit einigen unscheinbaren Vignetten aus; Bernhard Pankok desselben Autors „Stimmen in der Nacht" mit kleinen unbedeutenden Zwischenstücken und einigen grösseren Zeich-

nungen für die Kapitelanfänge in seiner andeutenden, skizzenhaften Manier; neben diesen Künstlern waren dann auch noch Fidus und Lechter für Diederichs thätig. Der Münchener Ernst Kreidolf illustrierte Andersens Bilderbuch ohne Bilder mit primitiv-naiv gehaltenen Strichzeichnungen, die in ihrer herben Steifheit dem Ton der lieblichen, kleinen Prosadichtungen nicht immer gerecht werden. Für die von Oppeln-Bronikowski und Ludwig Jakobowski herausgegebene Anthologie romantischer Lyrik „Die blaue Blume" verwandte Diederichs Entwürfe des von Lichtwark wieder entdeckten Hamburger Malers Philipp Otto Runge aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, die sich sehr harmonisch dem Text einfügen; störend wirken hier aber die einzeln eingefügten Portraits der Dichter in Zinkätzung auf dünnem Satinpapier. Diederichs' fein empfindendes Auge für sinnlich-ästhetische Farbenwerte hat jedenfalls auch das saftige Rot des Umschlags mit dem milden Blau des Heftbandes in den Darmstädter Festspielen von Holzamer komponiert; es ist das Einzige, was an dem Buche angenehm berührt. Das Gemisch von Chinesentum und kindischer Greisenverblödung, wie es sich in den Zeichnungen Olbrichs ausspricht, muss aufs Entschiedenste aus dem Reiche ernster Kunstübung zurückgewiesen werden. Denn jedes Ernstnehmen und jede — auch nur eingeschränkte — Anerkennung dieses gewissenlosen Geckenstiles bedeutet eine schwere Schädigung, ein Vergehen gegen die Kunst; ja noch mehr jede Art der Förderung dieses Snobisten bildet einen Hemmschuh für die Popularisierung der Kunst; denn mit Recht würden alle diejenigen, die der modernen Kunst erst gewonnen werden müssen, auf diese Auswüchse spottend mit den Fingern weisen und ihretwegen den Stab über die ganze „moderne Kunst" brechen. Olbrich hat diese Festspiele von 1907! (es soll 1901 heissen) datiert; nach sechs Jahren aber werden vielleicht nur noch Ruinen von Olbrichs Thätigkeit zeugen.

Eine gewaltige und epochemachende That bedeutet das gross angelegte und mit Energie und schönem Enthusiasmus durchgeführte Werk der „Monographien zur deutschen Kulturgeschichte", in denen von bedeutenden Fachleuten die Geschichte der einzelnen Stände und Gewerbe behandelt und die durch zahlreiche Illustrationen in feiner Zinkätzung reich illustriert sind.

Diederichs strebt in allen seinen Publikationen nicht nur eine gediegene Ausstattung, sauberen Druck und eine klare, leserliche Type an, sondern er verbindet mit diesen künstlerischen Bestrebungen auch das Streben nach Billigkeit. Das deutsche Buch galt lange als teuer. Aber auch dieses Vorurteil hat Diederichs zerstört, und wie wir gesehen haben, mit den würdigsten und vornehmsten Waffen. Durch dieses Mittel wirkt er mittelbar in günstigstem Sinne auf die deutsche Bücherproduktion. Er macht den deutschen Bücherkäufer nicht allein anspruchsvoll in künstlerischer Hin-

Müller-Schönefeld. Kopfleiste zu Jacobsens „Niels Lyhne". Eugen Diederichs, Leipzig.



Bernhard Pankok. Zierleiste zu Hart „Stimmen in der Nacht". Eugen Diederichs, Leipzig. ///

sicht, sondern er wird auch seinen Wünschen nach Billigkeit in staunenswerter Weise gerecht. Helene Voigts Gedichtbuch Abendrot kostet in der reichen Ausstattung 100 Seiten stark mit 27 Zeichnungen und gegen 50 Umrahmungen nur 4 Mk.; Salus, Ehefrühling, 70 Seiten stark und auf jeder Seite reichen Bilderschmuck, kostet sogar nur 2 Mk.; Tolstoi, Auferstehung Bd. 2 nur 4,50 Mk. u. s. w. Dabei zeichnen sich sämtliche Bücher seines Verlages durch gutes starkes und dauerhaftes Papier aus. Es gereicht diesem ausgezeichneten, deutschen Verleger dieses Hinarbeiten auf gute und billige Bücher zu hoher Anerkennung; er selbst glossierte vor Jahren einmal seine Bestrebungen auf einem Rechnungsformular für Buchhändler in sehr sinniger Weise folgendermassen:

Höret.
Petrus kommt vom Himmelsthor
Stellt sich mir als Autor vor,
Bietet mir als grosser Mann
Seine Memoiren an.
Schnell ist das Geschäft erledigt,
Gut geheissen, was ich mache,
(Ausstattung nicht Nebensache!)
Und mit einer kleinen Predigt
Scheidet wieder mein Besuch:
„Bleibe als Verleger klug,
Heilig sei dir jedes Buch!
Treibe nie mit einem Wucher,
Widerstehe dem Versucher,
Denn die so den Mammon schürfen
Niemals in den Himmel dürfen,
Nur wer preiswert und modern,
Den sieht man im Himmel gern".
Also sprach er und verschwand,
Na, man denkt sich allerhand.

Die Schlusswendung richtet sich gegen den Geh. Kommerzienrat Kröner in Stuttgart, den Inhaber der Cottaschen Buchhandlung, der bekanntlich die Bismarckschen Memoiren herausgegeben hat in einer das deutsche Volk geradezu beschämenden Ausstattung nach dem Prinzip teuer und schlecht.

Zum Schlusse noch einen drolligen Scherz: J. H. Fischbeks „Naturgeschichte oder kurzabgefasste Lebensabrisse der hauptsächlichsten wilden Tiere im Herzogtum Bremen." Papier, Druck und die altfränkischen Zeichnungen von dem Worpsweder Carl Vinnen sind nach dem vorigen Jahrhundert wundervoll imitiert. Mit diesem

Buch, das als eine lustige Parodie auf die moderne Buchausstattung gelten mag, wird Herr Diederichs alle seine Gegner versöhnen; denn man braucht nur das Buch aufzuschlagen — und man lacht, ob man will oder nicht. Die Schlussverse, die den einzelnen „naturwissenschaftlichen Betrachtungen" nachstehen, mahnen in ihrem gemütvollen, ernst-komischen Humor direkt an Wilhelm Busch.

Der deutsche Buchhandel darf stolz sein und kann sich glücklich schätzen, einen Verleger wie Eugen Diederichs zu den Seinen zu zählen; ihm verdanken wir es zum grössten Teil, wenn wir heute den herrlichen Schöpfungen der englischen Buchkunst gleichwertige deutsche Werke an die Seite stellen können. Diederichs ist auch in richtiger Erwägung weit entfernt davon, die Kunst der Buchausstattung zu überschätzen; er beachtet sehr wohl, dass sie nur vornehm und diskret schmücken und nicht prätentiös und laut den Text übertönen soll. Aber es ist da noch eine andere Eigenschaft, die wir an dem Verleger Eugen Diederichs schätzen müssen. Der Ruf des deutschen Buchhändlers ist in unserer Zeit sehr wesentlich gesunken, weil die Industrie auch den Verlagsbuchhandel zu einem industriellen Grossbetrieb herabgewürdigt hat; wie viele ehemals angesehene Verlagsbuchhändler sind heute nichts weiter als mehr oder minder geschickte Spekulanten, die modernen Börsianern nur allzu ähnlich erscheinen; diese Leute verbindet kein nahes und intimes Verhältnis mehr weder mit ihren Büchern noch mit ihren Autoren. Dass aber ein solches gegenseitiges Interesse idealer Art auch heute zwischen Autor und Verleger möglich ist, das hat neben einigen anderen Verlegern vor allem der durch und durch moderne und kunstbegeisterte Verleger Eugen Diederichs bewiesen.

Wenn Diederichs ein Buch empfiehlt, so wissen wir, warum er es thut; er schlägt keine Reklame für seine Bücher, sondern kritisiert sie in seiner treuherzigen, begeisterten Art; seine Prospekte haben immer Hand und Fuss. Sein Verlag hat Charakter, und Diederichs weiss auch das Verantwortlichkeitsgefühl für seine Bücher zu tragen und vor aller Welt zu rechtfertigen; darum wurde besonders hier seinem Verlag eine geschlossene Sonderbetrachtung gewidmet.

Kopfstück von J. V. Cissarz aus dem Pariser Ausstellungskatalog des deutschen Buchgewerbevereins.

Arpad Schmidhammer. Titel-Zeichnung zum „Jungbrunnen". Fischer & Franke, Berlin.

ZEHNTES KAPITEL. DER JUNGBRUNNEN UND DIE INSEL.

Es mag manchen vielleicht seltsam erscheinen, in diesem Kapitel zwei Unternehmungen und Künstlerkreise vereinigt zu finden, die sich schon in ihren Grundsätzen so sehr widersprechen. Einmal gebot diese doch nur äusserliche Vereinigung ihr ungefähr gleichzeitiges Entstehen; andrerseits mag es nützlich erscheinen, die divergierenden Elemente dieser beiden Gruppen nebeneinander zu betrachten und gegeneinander abzuwägen.

Der Jungbrunnenverlag von Fischer & Franke in Berlin hat ein spezifisch deutsch-nationales Gepräge; sein Rückgrad hat er in den zwanglos erscheinenden Heften des „Jungbrunnens", der einen Schatzbehalter deutscher Kunst und Dichtung darstellen soll. Mit diesem Jungbrunnen wollen die jungen Verleger beweisen, „dass die deutsche Kunst unserer Zeit mehr denn jede andere berufen ist, eine Erzieherin des Volkes zu werden, sein ästhetisches Gefühl zu bilden und es zu entwöhnen von der faden Wassersuppe der sogenannten Familienblätter, Prachtwerke und Bilderbücher, auf dass es wieder Geschmack finde an einer kräftigeren und edleren Kost."

Durch Neudrucke altdeutscher Märchen und Schwänke, Sagen und Lieder mit illustrativen Beigaben neudeutscher Künstler setzten sie diese Absichten in die Erscheinung.

Die Verwirklichung dieses Gedankens kam dem modernen Zeitempfinden entgegen, dem wieder erwachten Sinn für die Romantik, für Märchendichtung und Volkspoesie; so erklärt sich der erfreuliche Erfolg dieser kleinen, meist recht sauber gedruckten, wohlfeilen Bändchen. Es ist wirklich an der Zeit, dass wir uns auf unsere gute, deutsche Kultur besinnen, dass wir erkennen, wie kräftig entwickelt, wie tief durchdrungen von Adel und Vornehmheit der Gesinnung und von ästhetischen Ideen deutsches Geistesleben in vergangenen Tagen war. Unser Weltbürgertum, unser Sinn in die Ferne und Weite, unsere Art, sich fremden Elementen und fremden Menschen und Welten schnell und fügsam anzupassen, lässt uns so oft die Grösse und Bedeutung unserer nationalen Eigenart verkennen und übersehen. Jetzt, nachdem wir uns wieder zur Freiheit durchgerungen haben, sollen wir uns auf die Arbeit früherer Geschlechter besinnen und uns die Summe ihrer Arbeit zu nutze machen; der Historismus und der künstliche Traditionsstil der siebziger und achtziger Jahre, d. h. die Sucht nachzuahmen hat uns den Wert echter Tradition verbittert. Aber wir ständen ganz arm da, wollten wir versuchen zu vergessen, was unsere Väter geschaffen haben. Das Typische ihrer Schöpfungen sollen wir herausschälen, an den Typus anknüpfen und ihn durch individuelle Erfahrungen und Erfindungen weiter und reicher auszubauen trachten. Das deutsche Volk hat politisch so schwere Zeiten durchzumachen gehabt, wie kein anderes auf Erden. Die Brandfackeln des 30jährigen Krieges haben alle Kultur in deutschen Landen, alle Blüten der Kunst und Dichtung von Grund auf zerstört; noch heute nehmen wir die Folgen dieser unseligen

Franz Stassen. Aus „Parsifal".
Fischer & Franke, Berlin. // //

Zeit wahr; unser Rassenbewusstsein wäre intensiver, unser Nationalgefühl bewusster, unser Heimatsstolz wäre stärker fundiert und wäre in uns vertiefter, hätten unsere Altvordern ihre Kultur uns unmittelbar überliefert und hätten nicht Krieg, Not und Armut alle kulturelle und ästhetische Wachstumskraft, alle nationale Energie im Erblühen erstickt und durch das Eindringen wälschen Wesens niedergedrückt.

Es gab im 17. und 18. Jahrhundert keine deutsche Kultur. Erst in unserem Jahrhundert nach der Begründung der nationalen Einheit und durch den wachsenden Reichtum des deutschen Volkes werden die Kräfte latent,

Franz Stassen. Aus „Tristan und Isolde“: „Mir erkoren, mir verloren . . .“ (1. Aufzug). Fischer & Franke, Berlin.

die eine individualistische Kultur, eine edle Blüte des gesellschaftlichen und ästhetischen Lebens werden lassen können. Sie zu pflegen und fördern zu helfen ist dieses Unternehmens vornehmste Aufgabe, die Geschichte nicht als eine Wissenschaft zu betreiben, sondern als den Born ästhetischer Freuden und künstlerischer Anregung, sie in einer schönen Form darzubieten, sodass wir in ihr das Bindeglied sehen, das den so sehr notwendigen Kontakt zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt.

Man kann nun bei weitem nicht von allen Künstlern, die die Jungbrunnenhefte illustrierten, sagen, dass sie starke und grosse Individualitäten

Franz Stassen. Aus „Romanzen und Balladen".
Jungbrunnenheft 9. Fischer & Franke, Berlin.

sind; doch im allgemeinen steht die Illustration dieser Hefte auf anerkennenswerter Höhe. Es sind zumeist biedere, tüchtige Künstler, die ihre Aufgabe rechtschaffen erledigen, zuweilen allerdings gar sehr trocken und hausbacken wirken.

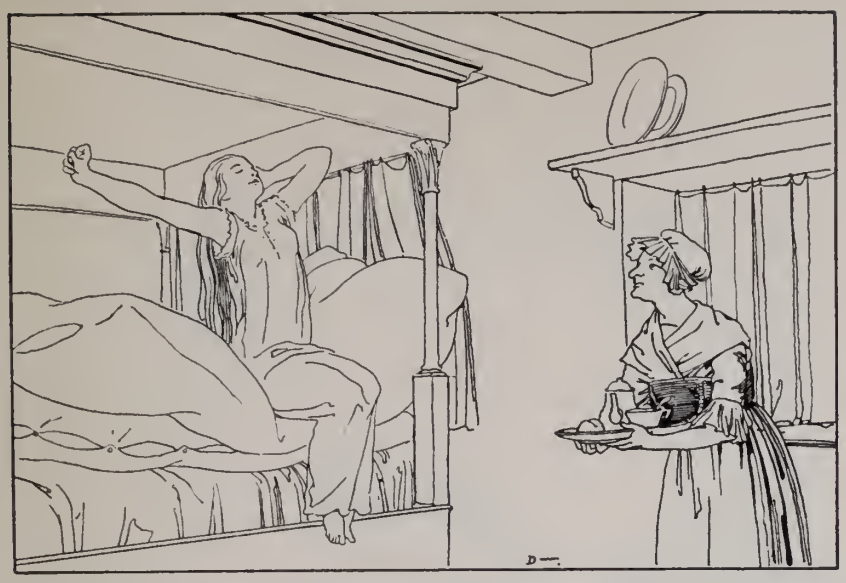
Einer der Hauptkünstler dieses Verlages ist der Berliner Franz Stassen. Seine erste Thätigkeit für Fischer & Franke war die Illustrierung von drei Bänden der von Richard Nordhausen herausgegebenen „Ars amandi". Nur in wenigen der zahlreichen Zeichnungen spricht sich ein eigenes, echtes Empfinden aus, nur selten weiss er suggestiv zu wirken und seine Zeichnungen innerlich zu beleben. Meistens sind hier seine Wirkungen rein stofflicher

Georg Barlösius. Aus „Die Meistersinger von Nürnberg". Fischer & Franke, Berlin.

Natur; sinnliche Effekte durch Pikanterien. Für eine starke Künstlernatur sollte selbst in einer erotischen Anthologie das Spekulieren auf die billigsten und niedrigsten Instinkte, auf die Lüsternheit verpönt sein. Wie glücklich hat z. B. Hugo Flintzer dieser naheliegenden Gefahr zu entgehen gewusst in seinen zarten und anmutigen Illustrationen zu Rückerts „Liebesfrühling" und „Minnesangs Rosenzeit" in den Elzevierausgaben von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig. Flintzers Zeichnungen, die sich allerdings oft stark an englische Vorbilder — vor allem Anning Bell — anlehnen, wirken durch

Max. Dasio. Aus: „Der Schweinehirt“ von Andersen.
Jungbrunnen Heft 8. Fischer & Franke, Berlin.

ihr feines, duftiges Empfinden, während bei Stassen das stärkste Effektmittel der nackte Körper in pikanter Darstellung ist, während andrerseits seinem Strich das Musikalische und Edelsinnige von Fidus durchaus fehlt. In Stassens neueren Zeichnungen fühlen wir oft deutlich Fidussche Einflüsse durchklingen; so in einigen Exlibris, in dem Titelblatt und auch in einigen Rahmen des Buches von Adolf Grabowski „Sehnsucht, ein Menschenbuch“. Er arbeitet technisch mit ähnlichen Schwarz-Weisswirkungen, und dann ist er in der geistigen Auffassung Fidus' sehr verwandt, obwohl er an Grösse, Kraft und Eigenheit ihm wesentlich nachsteht. Seine „Venus lucida“ in dem vorgenannten Buche ist ein gänzlich interesseloser Akt, der fast schamlos wirkt und jedes dämonischen und ergreifenden Ausdrucks entbehrt. Um manches besser sind seine Illustrationen zu Wagners Tristan und Isolde. Hier spricht sich in einigen Zeichnungen ein tiefes Empfinden aus, das mit einer gewissen Energie zur Darstellung gebracht ist. Aber sein charakterloser Strich und seine unübersichtliche Art zu komponieren erinnern gar oft an den Illustrationsstil der fünfziger Jahre. Die Zeichnung zum zweiten Akt, zu dem Motiv „Namenlos in Lieb umfangen“, zeigt eine grosse, intuitive Auffassung, die aber nur teilweise zum Ausdruck gekommen ist. In den Gesichtern von Tristan und Isolde spiegelt sich der himmelhoch jauchzende Liebesrausch wohl wieder, aber die Körper stehen gar zu tot und unbeseelt da. So scheint dem Künstler oft die Konzentration zu fehlen; der Atem auszugehen. Die beiden schönsten Blätter sind der Liebestod Tristans und Isoldes. Hier ist kein Nachlassen, kein



Maximilian Dasio. Aus: „Die Prinzessin auf der Erbse“ von Andersen. Jungbrunnen Heft 8. Fischer & Franke, Berlin.

Versagen, kein Atem-Ausgehen; die Stimmung ist straff durch die ganze Darstellung durchgeführt. Aber wir müssen hier doch an Fidus denken. Wie anders hätte er diesen hehren Stoff aufgefasst und gestaltet; er hätte den ganzen Raum, in dem die einzelnen Figuren stehen, als Stimmungsfaktor benutzt und die ganze Komposition mehr auf einen dämonisch-starken Mittelpunkt hingearbeitet, der das Hauptmotiv überwältigender hätte heraustreten lassen. Stassens ornamentale Umrahmungen sind alle kleinlich, unwirksam und schlecht komponiert; mit der Farbe weiss der Künstler gar nichts anzufangen; sie ist mit grosser Willkür und wenig Geschmack verwandt. Dieselben Einwände sind auch gegen seine Zeichnungen zum „Parsifal“ zu erheben. Der Druck beider Werke auf Japan-Papier ist nicht sehr sauber ausgeführt (meines Wissens von Breitkopf & Härtel in Leipzig).

Die besten Arbeiten Stassens finden sich in den drei von ihm ausgestatteten Jungbrunnenheften. Diesen schlichteren und einfacheren Stoffen ist der Künstler im besten Sinne gerecht geworden; dabei ist sein Strich lebhaft und beweglich, und er weiss oft mit den gewöhnlichsten Schwarz-Weissmitteln in famoser Weise farbig zu wirken, wie z. B. in der Zeichnung zu Edelkönigs Kindern; auch den hanebüchenen Humor der altdeutschen Texte versteht er zuweilen ausgezeichnet darstellerisch auszudrücken; in dem Bande „Liebe, Lied und Leid“ finden sich ebenfalls manche entzückende, fein empfundene Zeichnungen von ihm.

Es ist erklärlich und leicht verständlich, dass sich ein Teil der Jungbrunnen-Künstler an die alten Meister des sechzehnten Jahrhunderts anlehnen, an Dürer, Burgkmair und Holbein; schon die Stoffe wecken die Erinnerung an sie; Hermann Bek-Gran, Franz Hein und Georg Barlösius sind hierfür besonders

charakteristisch. Sehr stilvoll stattete Barlösius im Geiste jener Zeit Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ aus, von denen wir eine Zeichnung reproduzieren. Ausgezeichnete Illustrationen schuf der Münchner Maximilian Dasio zu Andersens Märchen: „Der Schweinehirt“, „Die Prinzessin auf der Erbse“ und „Hofhahn und Wetterhahn“. Treuherzigkeit, Innigkeit und lauschige

Arpad Schmidhammer. „A Busserl ist a schnuckrig Ding“
aus: „Deutsche Volkslieder“ im Jungbrunnen. //////

Märchenstimmung weht uns aus diesen feinen Zeichnungen entgegen; sein zarter, graziöser Strich und die liebliche Rhythmik seiner Linien sind immer von echt poetischen und musikalisch empfindsamen Stimmungswerten getragen. Helle Weiträumigkeit und Perspektivität geben seinen Zeichnungen dazu einen weiteren Reiz.

Musäus' Märchen „Rübezahl“ und eine Sammlung „Deutscher Volkslieder“ stattete Arpad Schmidhammer mit prächtigem Humor aus. In ihm haben

wir einen neuen Wilhelm Busch. Mit seiner urwüchsigen, derben Art der Charakteristik und der wuchtigen, einfachen Art seiner Linienführung weiss er die prachtvollsten Wirkungen zu erzielen; in den Zeichnungen mit landschaftlichen Motiven versteht er oft durch Gegenüberstellung von verschiedenen Linienschraffierungen und Schwarz-Weiss-Kontrastflächen die farbigsten Effekte zu erzielen. Seine reiche Phantasie und sein echter Volkshumor geben seinen Zeichnungen immer einen wertvollen Gehalt. Auch Erich Kuithan aus Schliersee, der den Band der Kinderlieder ausstattete, hat viel Humor und einen empfindsamen Sinn für Regungen der Kindesseele, er ist eine Max Bernuth verwandte Natur, der auch für den Jungbrunnen einen Märchenband ausstattete.

Bernhard Wenig-Berchtesgaden gefällt besonders in seinen schweren Schwarz-Weisswirkungen und in den phantasievollen Umrahmungen seiner Zeichnungen; weniger bedeutend erscheinen Jos. Damberger, Hugo L. Braune, Richard Mauff und Stroedel.

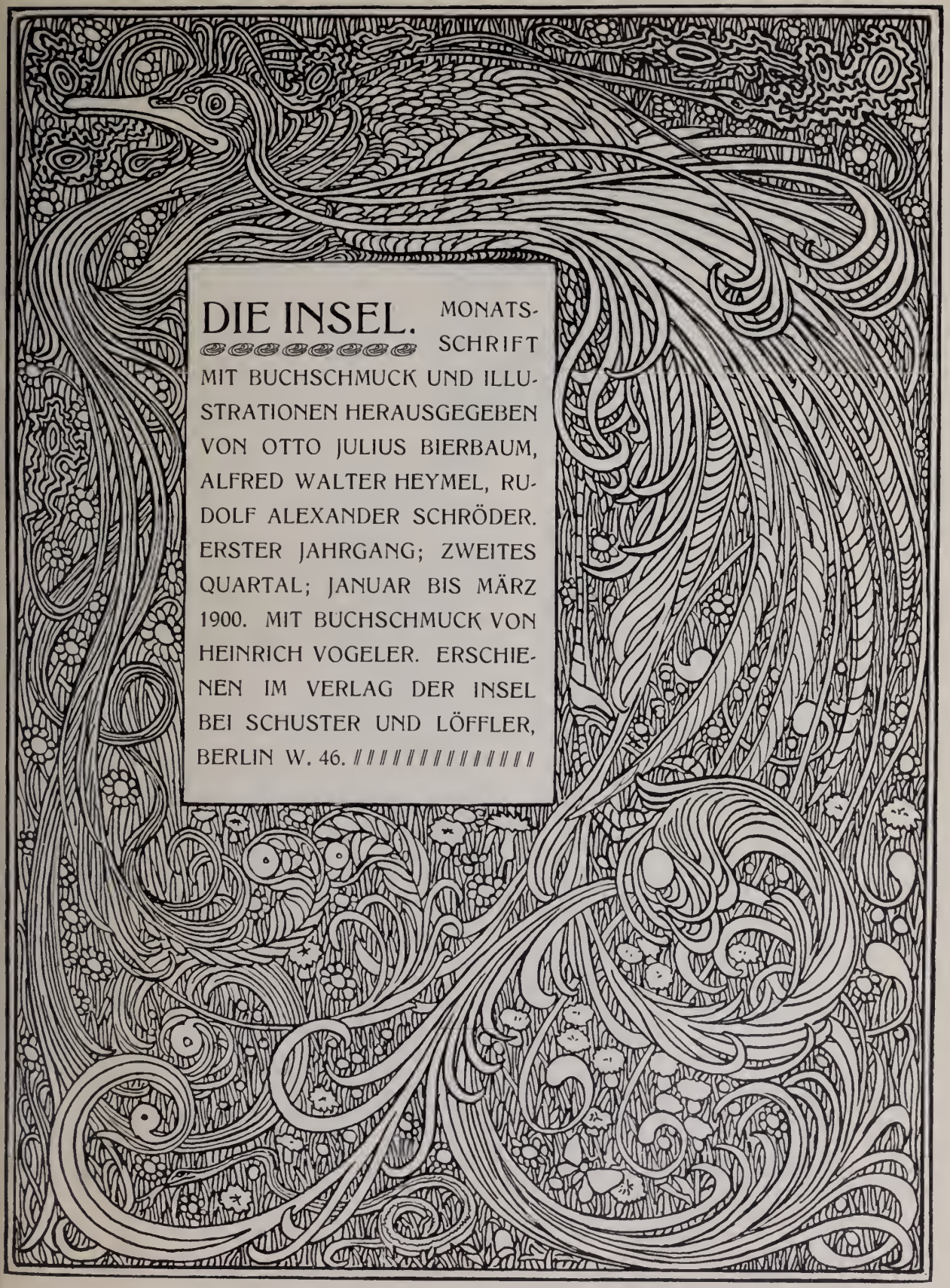
Wer Hans von Volkmann lieben und schätzen gelernt hat in seinen wundervollen Lithographien, wird ein wenig enttäuscht sein von seinen Zeichnungen zu den deutschen Wanderliedern, die ein wenig flüchtig erscheinen; sie sind bei weitem nicht so gehaltvoll, so überzeugend in der Stimmung, wie man es gerade von diesem Künstler erwarten könnte, vielleicht nur deshalb, weil die Farbe fehlt; denn Volkmanns besondere und stärkste Kraft liegt unstreitig in der Farbe. Aber einige Perlen finden sich auch unter diesen Blättern; sie liegen jedoch seltsamerweise hier nicht im landschaftlichen, sondern in figürlichen Darstellungen; ich meine im besondern die beiden Zeichnungen zu den Liedern: „Morgen muss ich fort von hier“ und „Es, es, es und es, es ist ein harter Schluss.“

Ein recht geschickter Künstler ist auch der junge Münchner Ernst Liebermann. Seine Zeichnungen zur Heimaterde sind warm empfunden und in der Holzschnittmanier gut und kräftig im Strich. Derselbe Künstler hat Otto Ludwigs „Heiterethei“ (Verlag von Hermann Seemann Nachfolger) mit zahlreichen, rein illustrativen Zeichnungen geschmückt, die eine individuelle Vertiefung in den Stoff erkennen lassen und mit subtiler Sorgfalt ohne Kleinlichkeit bis ins Detail durchgeführt sind.

Auch die worpsweder Künstlergruppe fand in Fischer und Franke einen Verleger, der zwei Mappen mit Radierungen von Mackensen, Overbeck, Hans am Ende und Heinrich Vogeler herausgab und des Letzteren Illustrationen zu Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke“, die mit zu dem Besten und Zartesten gehören, was Vogeler geschaffen hat.

Der früher schon erwähnte Hermann Hirzel stattete mit phantasievoll empfundenen und leicht geschwungenen Ornamenten floraler Natur Gustav Klitschers Gedichtbuch „Schönheit“ in recht geschmackvoller Weise aus; Walter Leistikow erfand eine hübsche Titelzeichnung zu Hans Bethge „Mein Sylt“, das auch mit Illustrationen in Netzätzung von Leistikow ausgestattet ist; Müller-Schoenefeld endlich zeichnete zu dem Weihnachtsmärchen „Ratiputzli“ einigen dekorativen Schmuck, der aber weit hinter seinen früheren Arbeiten zurücksteht.

Heinrich Vogeler-Worpswede. Aus:
„Die Insel." Schuster & Löffler, Berlin.



Heinrich Vogeler-Worpswede. Aus: „Die Insel". Schuster & Löffler, Berlin.

E. R. Weiss. Illustration zum „Schönen Mädchen von Pao". Verlag der „Insel", 1900.

Alle diese Publikationen stehen in naher Beziehung zu dem wieder erwachten, deutschen Heimatgeist; heimische Tendenzen klingen in ihnen durch; die Liebe zum heimatlichen Herd und die Luft der Scholle weht aus ihren Blättern uns entgegen.

Eines anderen Geistes Kind ist die „Insel", die kurz vor dem Jahrhundertende zu München ins Leben trat. Diese seit Oktober 1899 erscheinende Zeitschrift verfolgte das Ziel, „einen Sammelpunkt für die künstlerisch wertvollsten Produktionen moderner einheimischer und zum Teil auch ausländischer Litteratur zu bilden, durch die Druckanordnung, durch die Verwendung eines sorgfältig ausgewählten und möglichst modernen Buchzierats, sowie durch Anwendung eines vorzüglichen und dauerhaften Papieres einmal das seit einigen Jahren auch in Deutschland rege gewordene Interesse für eine ästhetisch genügende Art des Buchdruckes zu unterstützen und zu befriedigen, und andererseits den zur Veröffentlichung gelangenden Schriftwerken eine würdige Art des Erscheinens zu sichern". Dieses Programm bestimmte den Kurs dieser neuen Zeitschrift, die von Otto Julius Bierbaum, Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder geleitet wurde.

Hier wurde bei einer periodischen Publikation zum ersten Male die gleiche, geschlossene und intime Wirkung angestrebt, wie sie künstlerisch ausgestatteten Büchern eigen ist. Die Einheitlichkeit im Innern der einzelnen Monatshefte und der Gesamtcharakter der Quartalsbände sollte nach jeder Seite hin strengstens gewahrt werden und vor allem nicht durch dazwischen gefügte, illustrative Beigaben zerrissen werden, die, wo sie auch immer auftreten, der harmonisch gebildeten Individualität eines Buchwerkes Abbruch thun. Die Herausgeber, denen reiche Geldmittel zur Verfügung standen, liessen für die Insel ein eigenes Papier anfertigen, das dem Charakter des Hadernpapieres entspricht, fest und rauh mit leisen, senkrecht laufenden Riefeln von schöner weisser Farbe. Besonders für den Typendruck ist die Wahl des Papieres sehr günstig, während die Zeichnungen zuweilen durch die Rauheit des Papieres etwas von ihren Reizen verloren zu haben scheinen. Obwohl auch die Vermeidung jeder Einseitigkeit und Schulmässigkeit im Programm vorgesehen war, können wir die Insel doch gerade von diesem Vorwurf kaum freisprechen. Ihr ausgesprochen internationaler und auf künstlerische Sensation gerichteter Charakter verführte die Heraus-

George Lemmen. Illustration zu Bierbaum „Die vernarrte Prinzess“. Aus „Die Insel“ I, 1. S. 43.

geber dazu, das Neueste und Extremste, was der Tag bietet, als grosse und geniale Meisterschöpfungen anzupreisen und darzubieten. Es dürfte aber nur ein geringer Abstand von dem Strom des Tages genügen, um zu erkennen, dass George Lemmen, Charles Doudelet, E. R. Weiss, George Minne und Markus Behmer nicht gerade als grosse und ins Gewicht fallende Persönlichkeiten in der modernen Kunst gelten können trotz der Trompetenstösse, die Julius Meier-Gräfe so gerne ausstösst für leidlich begabte Jünglinge, die ihre ersten Arbeiten in seinem Pariser Kunstsalon zur Schau stellen und sich von ihm dann in deutschen Zeitschriften als neu entdeckte Genies allzu willig feiern lassen.

Ebenso die Umrisszeichnungen John Flaxmanns zu Homer und Dante, und die ornamentalen Blumenstücke von Baltasar le Mersier vermögen uns weder kunsthistorisch etwas Neues zu sagen, noch uns eine wirklich warme Bewunderung zu entlocken. Ganz unverständlich aber bleiben uns in dem Rahmen dieser extrem-modernen Zeitschrift die Reproduktionen von Holzschnitten früher alter Meister, die wir nur in kunsthistorischen Büchern zu finden gewohnt sind, die hier aber völlig unzweckmässig wirken, oder sollten sie etwa gar den nahen Zusammenhang eines Minne und auch eines Weiss mit den ältesten Meistern sinnfällig darthun und uns zeigen, wie „unmodern" im Grunde diese Künstler sind?

Doch so viele und berechtigte Einwände sich gegen dieses Unternehmen erheben lassen, so gering wir im allgemeinen den bleibenden, positiven Wert dieser Kunstzeitschrift anschlagen müssen, so können wir uns doch nicht verhehlen, dass die Insel im Laufe des ersten Jahrgangs im Einzelnen Vieles Schöne und Erfreuliche geboten hat, das wir gerne und freudig anerkennen.

E. R. Weiss. // // Titelzeichnung.

Das erste Quartal wurde von dem Belgier George Lemmen ausgestattet, einem Künstler, der ganz in den Fusstapfen van de Veldes geht. Die von ihm gezeichneten Versalien sind zum Teil recht schwungvoll, wenn auch nicht immer sehr originell erfunden; seine Ornamente dagegen stets von prächtiger Schwarz-Weiss-Wirkung. Die Rokokozeichnung von Th. Th. Heine zu Heymels „Gesellschaft" im ersten Quartal ist nicht bedeutend. Der pikante, frivole Geist des Rokoko ist darin nicht kräftig zum Ausdruck gekommen; wir sehen hier, wie gering Heines Verständnis

für dies Zeitalter ist im Vergleich etwa zu Beardsley, der vielleicht der Letzte gewesen ist, der die exquisite Grazie und Eleganz des Rokoko empfunden und gestaltet hat in seinen Zeichnungen für den Savoy und für „the Rape of the Lock".

E. R. Weiss. Verlagszeichen der „Insel".

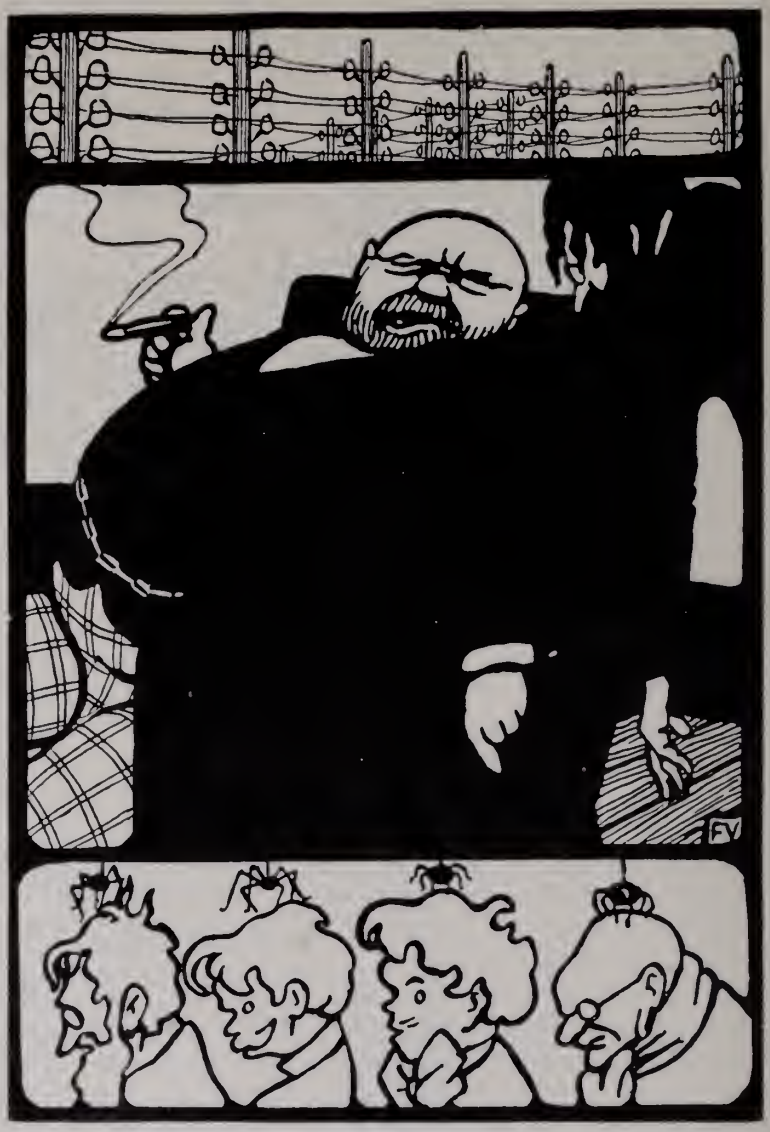
Sehr witzig und ganz dem Charakter des chinesischen Romans angepasst sind die Illustrationen von E. R. Weiss zu Bierbaums „Schönem Mädchen von Pao".

Das zweite Quartal der Insel stattete der Worpsweder Heinrich Vogeler aus. Die beiden Titelseiten für den Quartalsband sind in phantasievoller Weise mit einem reiherähnlichen Vogelmotiv geschmückt, dessen auseinandergelegte Federn die dekorative Flächenfüllung abgeben, ein poetisch-feines und schwungvoll ausgeführtes Dekorationsmotiv, links ist in einem aufrechtstehenden Rechteck eine stimmungsvolle Insellandschaft und auf der korrespondierenden rechten Seite der Titel ausgeschnitten. Der Gesamteindruck dieser beiden Seiten ist ausserordentlich schön; dabei wirkt die weise Schwarz-Weiss-Behandlung der Fläche wundervoll farbig. Dieselben Vorzüge haben die inneren Titelseiten zu den einzelnen Monatsheften. Der Buchschmuck, den Vogeler für die drei Hefte entwarf, ist weniger bemerkenswert; seine Initialen sind vor allem zu zart und zu dünn und harmonieren daher nicht mit den anderen Typen.

Auch einen Gedichtband gab der Inselverlag von Vogeler heraus. Die Gedichte sind handschriftlich faksimiliert und mit vielen, zarten, duftigen Zeichnungen und Vignetten vom Künstler ausgestattet; sehr stimmungsvoll ist die Farbenzusammenstellung von Deckel und Vorsatzpapier. Dieses Buch ist als Einzelerscheinung recht hübsch; es ist aber nicht zu wünschen, dass diese extreme Art des Bücherdrucks Nachahmung findet.

Das dritte Quartal empfing seine Ausstattung von Thomas Theodor Heine. Er hat diesen Auftrag nicht sehr ernst genommen und sich wenig Mühe gegeben; fast will es manchmal sogar scheinen, als habe er sich nur lustig machen wollen über die jungen Insulaner. Die Ausstattung der drei Hefte, die Titelblätter, Rahmen, Vignetten und Zeichnungen sind im Empirestil gehalten, nicht schlecht kopierter Empirestil, sondern bewusstes, scharf betontes Empire mit dem Unterton heinischer Ironie.

Uebrigens sind die drei Hefte sehr geschmackvoll zusammengestellt, sodass hier wirklich ein ziemlich geschlossener Eindruck erzielt worden ist. Zu Heines Art passt gut der junge Markus Behmer, auch die Flaxmannschen Konturzeichnungen stehen nicht schlecht zu Heines Strich. Behmer ist ein noch ganz junger münchner Künstler, dessen Entwicklung durchaus noch nicht abzusehen



Felix Vallotton. Illustration zu Rakkox' „Der Billionär" von Paul Scheerbart. „Die Insel" I, 5, S. 181.

ist; man erkennt vorläufig unschwer Beardsleysche und Heinesche Beeinflussung. Der Umschlag von Heft 10, womit das vierte Quartal eröffnet wird, sieht aus wie ein neuruppiner Bilderbogen; er stammt von E. R. Weiss. Desselben Künstlers derbe Holzschnittzeichnungen im Innern des Heftes mit den breiten energischen Strichen sind von guter, dekorativer Wirkung und mit den einfachsten Mitteln sind hier oft gute Arbeiten von seelischer Vertiefung und innerer Belebung geschaffen; es sei an das prachtvolle Blatt zu Verlaines Bösen Traum erinnert, das von kühner Phantastik zeugt. E. R. Weiss ist entschieden ein Künstler, der eine lebhafte bewegliche Phantasie hat; und

er bemüht sich ehrlich, seine Phantasieen suggestiv zum Ausdruck zu bringen, er weiss auch dem Holzstock ganz neue, überraschende Wirkungen abzulocken: aber sein Symbolismus verführt ihn oft zur Unklarheit und sein Streben nach Einfachheit zu einem gesuchten Primitivismus im Ausdruck. Seine rein ornamentalen Arbeiten wirken meistens nüchtern, trocken und durchaus nicht originell wie z. B. auch der reiche und so wundervoll gedruckte Schmuck, den er für Heymels Gedichtbuch „Die Fische und andere Gedichte" zeichnete. Seine Schwarz-Weiss-Wirkungen sind oft ganz entzückend; aber das genügt doch nicht allein, wenn die Konturen der Zeichnung gar so wesenlos sind; von dem übermütigen Humor, der tollen Laune der Gedichte spiegelt sich in dem Buchschmuck nichts wieder. Dieses Buch, gedruckt auf dem schönen, weissen Inselpapier und gefasst in einen angenehm getönten Pappband mit Pergamentrücken, ist von unserm Standpunkt aus betrachtet sonst wirklich eine kleine Meisterleistung. Noch zutreffender sind die eben erhobenen Vorwürfe gegen E. R. Weiss bei dem Buchschmuck für Rilkes „Vom lieben Gott und anderes" und Bierbaums „Gugeline"; hier ist die primitive Ausdrucksweise noch weiter gesteigert. Diskret und sinngemäss schmückte Heine Freds Novellenband „Briefe an eine junge Frau". Jossot, der in seinen Zeichnungen Vallotton sehr nahe steht, machte aus Scheerbarts grotesker Novelle „Der Billionär" ein Kasperle-Theater; diese brutale, karikaturistische Ausstattung kann man schon nicht mehr Buchschmuck nennen.

Jossot. Vignette aus der „Insel".

Recht geschmackvoll und dezent dagegen ist Heymels Novelle „Ritter Ungestüm" ausgestattet; der ganze Schmuck beschränkt sich auf eine Titelzeichnung von Vogeler und zweifarbigen Typendruck; die lyrischen Intermezzi und die Kapiteltitel heben sich in feurigem Rot von dem übrigen schwarzen Satz ab.

Der junge Rudolf Alexander Schröder, dem überhaupt manche gute Anordnungen, Vorschläge und Gedanken in der Buchausstattung der Inselpublikationen zu danken sind, hat seine beiden Gedichtbände mit erlesenem Geschmack dezent und diskret fast ohne jeden Schmuck herstellen lassen.

Ernst Kreidolf, der Schöpfer der anmutigen Blumenmärchen, in denen er ein so feines Verständnis für die Seele des Kindes bewies und sich als ein phantasiereicher Poet und geschickter Stilist zeigte, illustrierte für den Inselverlag Richard und Paula Dehmels Kinderverse „Fitzebutze". Wir müssen

erstaunen, wie derselbe Künstler, der wenige Jahre vorher so zarte und duftige Töne fand und so liebliche Farbenharmonien dichtete, hier mit so rohen und brutalen Mitteln arbeitet und in schrillen Farbendissonanzen und grellen Tönen sich verliert, und geradezu daraufhin strebt, den Kindern einen bösen Schreck einzujagen. Das Ockergelb des Hampelmanns und daneben das saftige Grün des Stuhles, auf dem er sitzt, ist eine Beleidigung für jedes künstlerisch empfindende Auge. Es mag uns dieses Buch wohl traurig stimmen, wenn wir beim Durchblättern zurück denken an die Blumenmärchen, die einst so sehr grosse Hoffnung auf Kreidolf erweckten. Erinnert werden wir allerdings auch hier noch auf einigen Seiten an Kreidolfs schöne Maler-Dichtergabe. Das Inhaltsverzeichnis hat er mit einem auch in der Farbe reizenden Blumen-Rahmen umrandet, und das wehende Kornfeld mit den bunten Schmetterlingen auf dem Vorsatzpapier ist eine liebenswürdig heitere Erfindung träumerischen Empfindens; daneben sind noch einige zartsinnige Blumenzeichnungen poesievoll empfunden und delikat in Farben dargestellt.

Der Druck des Werkes von Dr. C. Wolf & Sohn in München verdient uneingeschränktes Lob und ist mit wundervoller Sorgfalt und Accuratesse bis ins Detail durchgeführt; die saftigen Farben wirken teilweise wie Handmalerei.

Ueberhaupt zeichnen sich alle Werke des Inselverlages durch subtile Druckausführung und sorgsame Herstellung aus; es ist nur schade, dass im allgemeinen der litterarische Wert dieser splendid ausgestatteten Werke sehr gering ist und kaum eines der Bücher eine den kürzesten Tagesruhm überdauernde Bedeutung in sich birgt. Der Schwerpunkt ihres Wertes liegt allein in dem bibliophilen Interesse, das sie gewähren; und das ist bei jedem Buche ein grosser Fehler; denn der Inhalt eines Buches ist sein Geist.

So mögen uns wohl im grossen und ganzen betrachtet die Bestrebungen des Jungbrunnens edler und ernster erscheinen, da sie aus einem gesunderen und fruchtbareren Boden herauswachsen; allerdings ist bei Manchen dieser Künstlergruppe noch ein Tasten, Suchen und Umherirren und viel Schwachheit. Aber wenn jene erst einen wahren und starken Ausdruck ihres inneren Wollens gefunden haben und an Stelle der Schwachen jüngere Talente von selbstbewusster, stolzer Eigenart getreten sind, dann werden auch die Jungbrunnenpublikationen berufen sein, den Deutschen durch die Kunst zu einem edleren Lebensgenuss zu führen.

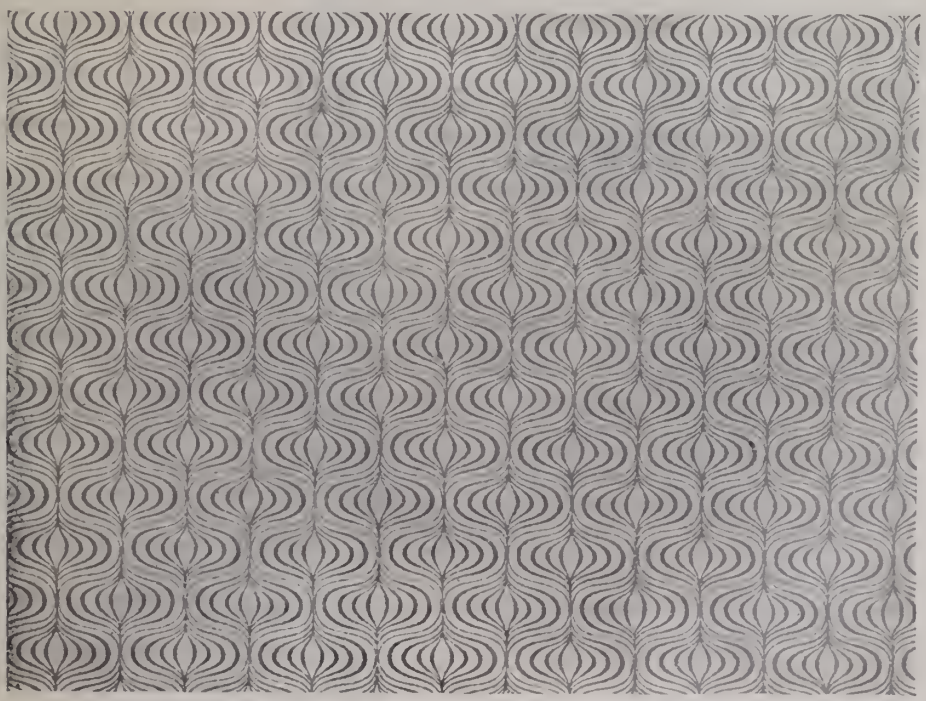
Die Insel aber hat in ihren Publikationen nicht bewiesen, dass sie ein intimes und tiefes Verhältnis zu den stärksten Geistesströmungen unserer Tage unterhält. Sie stellt eine Luxuskunst dar, eine Kunst für wenige auserlesene, raffinierte und wohlsituierte Gourmands, aber eine Kunst, die wir leicht entbehren können, eine Kunst, deren Wert mit der Mode und dem Tagesgeschmack hinfällig wird.

E. R. Weiss. Aus der „Insel“ I, 12, S. 210.

ELFTES KAPITEL. DER BUCHEINBAND, DAS VORSATZPAPIER UND DAS EXLIBRIS.

Der Bucheinband ist der Teil des Buches, dem zuletzt die modernen Bestrebungen im Buchgewerbe zu gute kamen; er wurde am längsten vernachlässigt und erfreut sich erst in allerneuester Zeit eines aufmerksameren Interesses und einer fürsorglicheren Pflege. Es ist in Deutschland vor allem ein Fachmann, der sich hohe Verdienste um die technische Weiterentwickelung und um die künstlerische Durchbildung des Bucheinbandes erworben hat: Paul Kersten.

Es ist in jedem Gewerbe freudig zu begrüssen, wenn von fachmännischer Seite Anstrengungen gemacht werden, dasselbe aus dem fabrikmässigen herauszuheben und künstlerisch auszubauen; denn in den Fachkreisen besteht die reichere Kenntnis der Technik eines Gewerbes, die vollkommene Vertrautheit mit dem Material und der praktisch geschulte Sinn für die Wirkungen, die aus dem jeweiligen Stoff herauszuholen sind; dafür fehlt allerdings meistens gerade in diesen Kreisen jede höhere, ästhetische Bildung, so dass sich nur zu oft technische Meisterschaft mit gröbster Geschmacklosigkeit vereint.



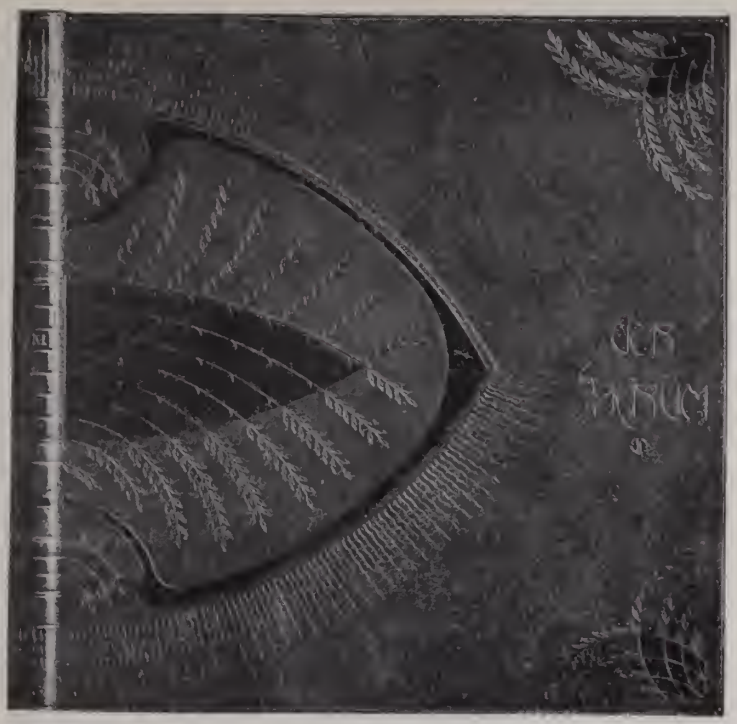
Lithographiertes Vorsatzpapier. Entworfen von Paul Kersten, Erlangen. Gefertigt von der Aktiengesellschaft für Buntpapierfabrikation Aschaffenburg.

Handmarmoriertes Vorsatz- und Ueberzugpapier. Entworfen von Paul Kersten. Gefertigt von der Aktiengesellschaft für Buntpapierfabrikation, Aschaffenburg.

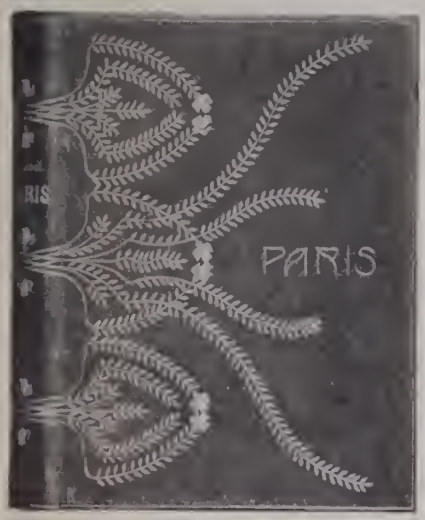
Wir haben schon in den ersten Kapiteln gesehen, wie seit dem siebzehnten Jahrhundert der Wert des Buches allmählich sank, bis er in unserem Jahrhundert den denkbar geringsten Grad erreichte. Wir haben gesehen, wie die Bücher immer schablonenmässiger und sorgloser hergestellt wurden und die Tendenz der Billigkeit die gesamte deutsche Bücherproduktion beherrschte. Unter diesen Erscheinungen hatte der Bucheinband ganz besonders zu leiden. Der wirtschaftliche Tiefstand des deutschen Volkes um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hatte das Princip der Billigkeit auf den Schild erhoben; ihre Durchführung verpönte den Kostenaufwand für einen festen Einband und verdrängte die gebundenen Bücher mehr und mehr. Dieses System, von einem Buche nur broschierte Exemplare auf den Markt zu bringen, hat nun seit vielen Jahrzehnten ein festes Rückgrat gefunden in dem Konditionsverkehr zwischen Verleger und Sortimenter, der den Zweck einer weitausgreifenderen Manipulation für sich hat, indem der Sortimenter den einzelnen Bücherproduzenten Ansichtssendungen von Büchern seines Faches machen kann. Diese in vieler Hinsicht sehr glückliche und bequeme Einrichtung besteht lediglich in Deutschland.

Es ist aber dabei durchaus nicht zu vermeiden, dass die Bücher durch dieses mehrfache Hin- und Hersenden recht bald abgenutzt und verdorben werden. Die Verluste, die den Verlegern dadurch entstehen, sind beträchtlicher, als man im allgemeinen annimmt; sie lassen sich jedoch leichter ertragen, wenn es sich um geheftete Exemplare handelt, deren Schadhaftigkeiten sich in den meisten Fällen durch das Binden solcher Exemplare oder durch Ersatz der

Umschläge kurieren lassen. Aber diese gebundenen Exemplare werden zum grössten Teile von den Verlegern als Ladenhüter angesehen, da ihr Absatz thatsächlich sehr beschränkt ist. Der Sortimenter legt sich in den seltensten Fällen von neu erscheinenden Büchern gebundene Exemplare auf sein Lager, weil er dieselben fest kaufen muss und nicht zur Ansicht beziehen kann. Also kommen fast alle Novitäten meistens broschiert auf den Markt. Das Publikum nun, das die broschierten Exemplare zur Ansicht erhält, muss dieselben behalten, sobald sie beim Prüfen auch nur teilweise aufgeschnitten werden, weil der Verleger aufgeschnitten sie nicht zurücknimmt. Dadurch kommt der Verleger so schwer dazu, eine grössere Anzahl gebundener Exemplare seiner Verlagswerke abzusetzen; andererseits dringt also auch der vor allem in neuester Zeit oft recht solide gearbeitete Verlegereinband nicht ins Publikum, das im Gegenteil darauf angewiesen wird, sich die broschierten Bücher bei einem Buchbinder binden zu lassen, dessen Einbände grösstenteils nicht nur teurer, sondern auch mässiger sind. Es mag dieses Urteil gegen die kleinen Buchbinder hart klingen; ungerecht ist es nicht. Es lässt sich ja auch leicht begründen. Die kleineren Buchbinder haben heutzutage thatsächlich einen sehr schweren Existenzkampf und können nur bei äusserster Sparsamkeit ihren Lebensunterhalt finden; an Zeit und an Material



Künstlerischer Bucheinband in Maroquin cerasé, Handvergoldung und Ledermosaik. Entworfen und ausgeführt von Paul Kersten.

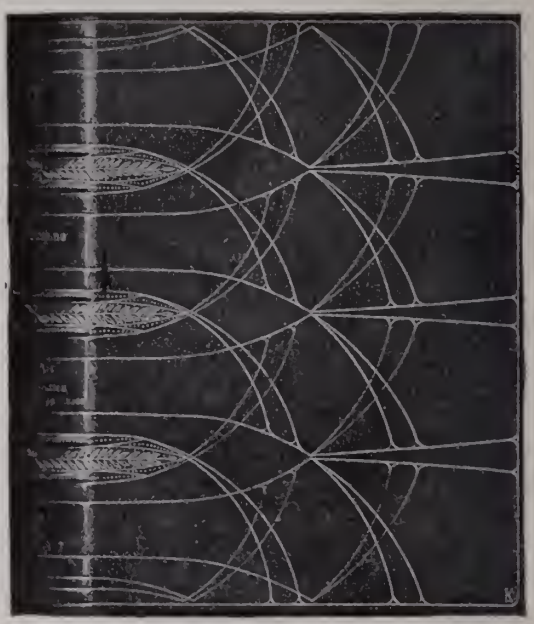


Künstlerischer Bucheinband in Maroquin cerasé, Handvergoldung. Entworfen und ausgeführt von Paul Kersten, Erlangen.

Künstlerischer Bucheinband in Maroquin ecrasé, Handvergoldung. Entworfen und ausgeführt von Paul Kersten, Erlangen.

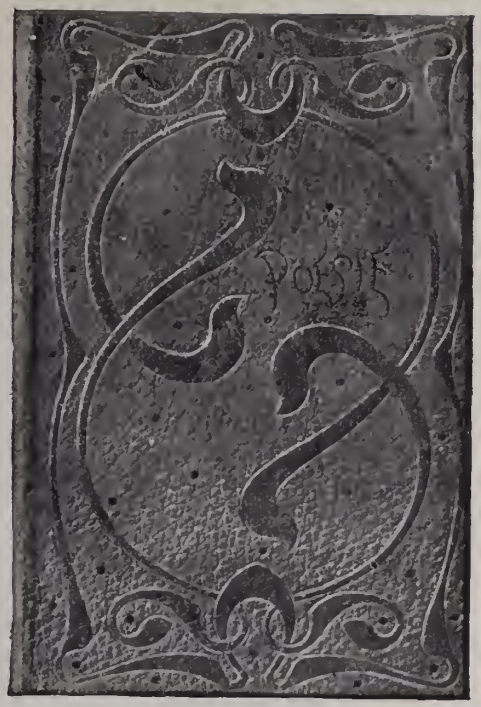
müssen sie sparen, was sich sparen lässt. Dabei können ihre einzelnen Arbeiten niemals so billig sein wie die Massenarbeiten der Grossindustrie. Die Folge davon ist, dass sie in ihrem Daseinskampf, in ihrem gewiss ernsten Streben um Leistungsfähigkeit unterliegen müssen. Diese Erfahrungen können wir überall in kleinen wie in grossen Städten machen. Damit sei aber nicht etwa der gänzliche Untergang des Buchbinderhandwerks prophezeit; es werden die kleinen Buchbinder immer nötig und unentbehrlich sein. Aber es wird vielleicht einmal eine Zeit kommen, wo ihr Handwerk sie nicht mehr allein ernähren kann und ein nebenher geführtes Papiergeschäft für sie durchaus eine Existenzbedingung wird.

Dem deutschen Buchhandel aber sollte das so sehr bequeme und in vieler Hinsicht doch recht erspriessliche System des Konditionsverkehrs auf jeden Fall erhalten bleiben, obwohl sich in neuerer Zeit in Verlegerkreisen immer mehr die Neigung Bahn bricht, die Ansichtssendungen einzuschränken und womöglich ganz abzuschaffen. Diese vom verlegerischen Standpunkt nicht unberechtigten Wünsche gehen aus den ungesunden Verhältnissen dieses Systems hervor; der Verleger strebt jetzt danach, möglichst jedes irgendwie lebensfähige



Künstlerischer Bucheinband in Maroquin ecrasé, Handvergoldung. Entworfen und ausgeführt von Paul Kersten, Erlangen.

Maroquinband mit Handvergoldung. Aus „Deutsche Kunst und Dekoration". 1900. Bd. I. Alexander Koch in Darmstadt. Entwurf und Ausführung von Paul Kersten.



Schweinslederband. Marmorvergoldung in Ledermosaik .Aus „Deutsche Kunst und Dekoration". 1900. Bd. I. Alexander Koch in Darmstadt. Entworfen von Paul Kersten.

Buch gebunden zur Ausgabe zu bringen; er scheut aber wiederum aus den vorher dargelegten Gründen davor zurück.

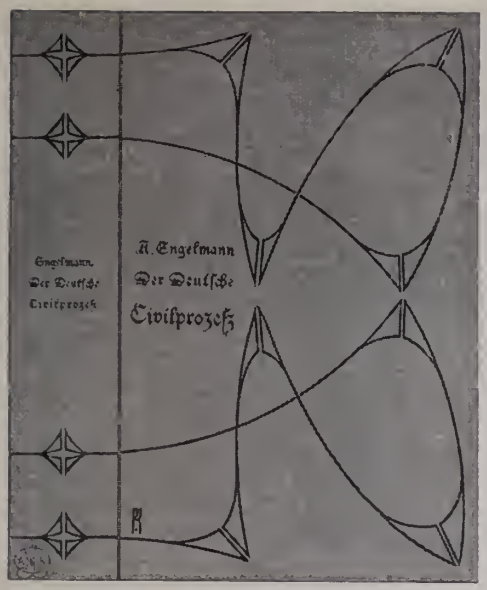
Es giebt aber aus diesem Dilemma einen sehr einfachen und praktischen Ausweg, der in der Anwendung einfacher, solider und billiger Pappumschläge besteht. In England werden broschierte Bücher nicht ausgegeben; jedes Buch hat einen festen Einband, entweder aus Leinwand oder Pappe; dabei sind die in Pappumhüllungen gebundenen Bücher meistens nicht aufgeschnitten, Der Pappumschlag für die Auflage eines Buches erfordert sehr geringe Kosten; es empfiehlt sich, eine starke und feste, aber ganz einfache, rohe Pappe zu verwenden, die man, um ästhe-

Maroquinband mit Handvergoldung. Aus „Deutsche Kunst und Dekoration". 1900. Bd. I. A. Koch, Darmstadt. Entwurf u. Ausführung von Paul Kersten.

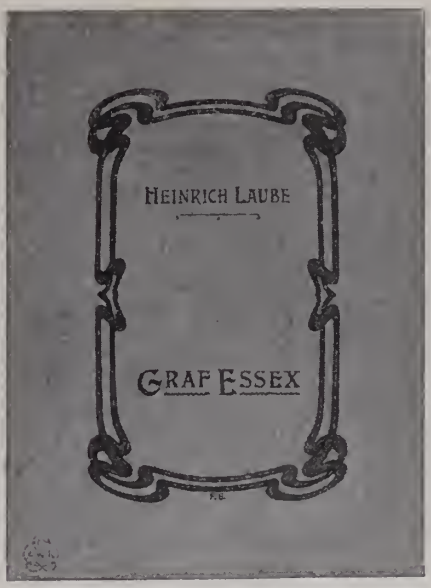
tischen Ansprüchen zu genügen, mit Buntpapier überzieht. Ein solider Pappumschlag kann schon manche Strapazen vertragen; sollte das Buntpapier aber lädiert werden durch die Ansichtsversendung, so lässt sich der Umschlag leicht und billig durch einen frischen Ueberzug erneuern.

Paul Bürck. Bucheinband zu Anny Wothe „Sonnenfunken". Aus „Deutsche Kunst und Dekoration" 1899, Bd. II. Alex. Koch in Darmstadt.

Die Buntpapierindustrie hat ihre Heimat in Deutschland; das kleine Städtchen Aschaffenburg am Main birgt in seinen Mauern die grösste und weltbekannte Fabrik, die sich ausschliesslich mit der Herstellung von Buntpapieren befasst; sie wurde im Jahre 1808 von dem Bankier Alois Dessauer daselbst begründet. „Derselbe übernahm damals die Färbeeinrichtung eines Buchbinders Namens Knothe und ist demgemäss als der Gründer der deutschen Bunt-

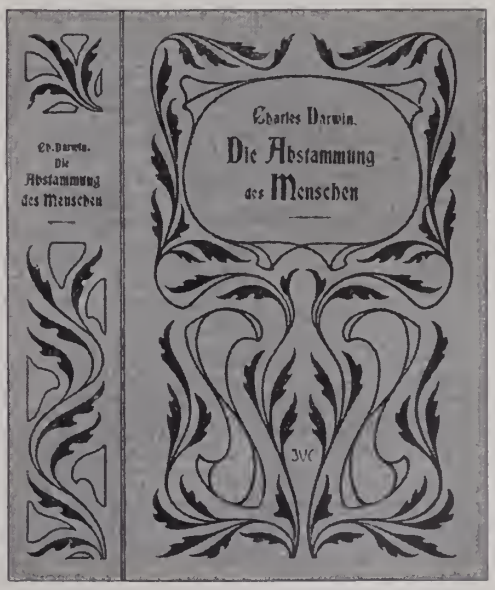


Paul Kersten.
Bucheinband.



Felix Eisengräber, München. Bucheinband.

Paul Kersten.
Bucheinband.



J. V. Cissarz.
Bucheinband.

F. Volckmarsche Bucheinbände. Leipzig 1900.

Bucheinband. Entworfen von van de Velde. // // //

papierindustrie zu bezeichnen; von Aschaffenburg aus verbreitete sie sich in späteren Jahren in einer Reihe anderer deutscher Städte wie Fürth, Dresden, Schneeberg, Breslau, Kassel, Merseburg, München-Gladbach etc. Auch die belgische Buntpapierindustrie in Journhout hat ihren Ursprungsort in Aschaffenburg. In allen diesen Städten erreichte die Buntpapierindustrie aber nicht die Höhe wie in Aschaffenburg selbst, wo in vier Etablissements, von denen eins das grösste der Welt ist, gegen tausend Personen Beschäftigung finden." Diese Notizen sind einem längeren Aufsatze Paul Kerstens entnommen (Zeitschrift für Bücherfreunde, 4. Jahrg., Heft 5/6), der sich durch gediegene Kenntnis und strenge Sachlichkeit auszeichnet; Paul Kersten, der selbst viele Jahre in der Aschaffenburger Papierfabrik thätig war, schildert hier in klarer und feinsinniger Weise die historische Entwickelung der Buntpapierindustrie, charakterisiert die verschiedenen Arten der Buntpapiere und erläutert ihre Herstellung. Diesem trefflichen Aufsatze sei nachdrücklichst die weitgehendste Beachtung der Fachleute und Verleger gewünscht; es gereicht der Zeitschrift für Bücherfreunde zum Ruhme, das sie in einer längeren Abhandlung von berufener Seite dieses Thema zur Sprache brachte und dadurch das Interesse für die Buntpapiere zu heben sich bemühte. Es steht die Buntpapierindustrie bei uns auf einer Achtung gebietenden Höhe, und doch ist die Anwendung der Buntpapiere durchaus noch nicht so verbreitet, wie wir es wünschten. Gewiss werden ja seit mehreren Jahrzehnten besonders für Schulbücher, Tabellen etc. sehr viel marmorierte Buntpapiere verwandt, die durch Aufspritzen, durch Aufdrucken oder Auftüpfen der Farben ihre Marmorierung erhalten; diese Herstellungsarten aber haben bisher trotz den überaus reichen Variationen, die sie zulassen, keine wirklich ästhetisch befriedigenden Resultate erzielt, die sie für die Dekoration des äusseren Buches geeignet

E. Leistikow-Vorsatzpapiere von
Felix Peltzer & Co. in Düren.

E. Leistikow-Vorsatzpapiere von
Felix Peltzer & Co. in Düren.

erscheinen lassen. Es spielt hier unbedingt die schwache, koloristische Befähigung der Deutschen mit; die Farbenzusammenstellungen sind oft recht ungeschickt; die einzelnen Töne heben sich nicht voneinander ab und gehen andererseits nicht zusammen. Die Papiere sind alle sehr bunt, das sei nicht bestritten; aber es ist eine harte, brutale, schreiende Buntheit, es ist ein liebloses Durcheinandergemenge von allen möglichen Farben, ein unruhiges, willkürlich zusammengestelltes Farbenbild — aber keine Farbensymphonie; ein Begriff, der unbegabten Augen immer noch lächerlich erscheint. Dazu kommt, dass fast alle diese Buntpapiere glatt und glänzend wie Glas wirken. Der Kleister oder die Schleimlösung, mit denen die Farben angerieben werden, bedingen allerdings oft eine solche Wirkung, die sich aber dämpfen lässt. Papier ist aber kein Glas und soll seinen Charakter nicht verleugnen. Man sieht, hier ist die Buntpapierfabrikation noch auf Irrwegen; der ursprüngliche Stoff und die Echtheit des Materials sollen auch hier zur Geltung kommen.

Die prächtigsten Buntpapiere der Aschaffenburger Papierfabrik sind entschieden die Phantasie-Marmorpapiere „d. h. solche, die durch Walzendruck oder, wie die feineren Papiere dieser Art, durch lithographischen Druck hergestellte, vielfarbige stilisierte oder naturalistische Dekorationsmotive tragen".*)

Hierher gehören vor allem die recht hübschen, nicht gelatinierten Matt-Onyx-Marmorpapiere, die Fein-Matt-Gustav- und Carrara-Marmorpapiere, die stumpfen Fein-Phantasie-Marmor und Jugend-Marmorpapiere und die japanischen Muster. Diesen Blättern und der Entwickelung dieser Techniken gehört die Zukunft. Die genannten Blätter lassen sich ebensowohl als Vorsatzpapiere wie als Schmuck des äusseren Pappbandes verwenden; die schönsten und gelungensten Blätter sind fast ausschliesslich von Paul Kersten selbst entworfen.

Bucheinband. Entworfen von van de Velde. // // //

Wenn die letzteren Blätter mit denjenigen, die die Aschaffenburger Papierfabrik unter

*) Paul Kersten, a. a. O.

Josef Sattler. Bucheinband zu der Prachtausgabe „Die Nibelunge". 1900. Berlin, Kaiserliche Reichsdruckerei.

Türkisch-, Griechisch-, Spanisch- u. s. w. Marmor aufführt, vergleichen, nehmen wir so recht deutlich wahr, welche unzählige Variationen hier bei einer fast immer gleichen Technik möglich sind und wie sehr alles auf die Individualität des betreffenden Buchbinders ankommt. Um nun die Buntpapierfabrikation in der Grossindustrie ästhetisch auf eine höhere Stufe zu heben, ist das erste Gebot, das Auge der Buchbinder zu schulen, ihre Farbenempfindlichkeit und ihr Sehvermögen durch theoretische und praktische Farbenkurse intensiver zu bilden und auszugestalten, bis sie es gelernt haben, eine sinnliche Freude und einen ästhetischen Genuss an Farbenspielen und Farbenharmonien zu empfinden.

So anerkennenswert vom künstlerischen Standpunkte aus manche Buntpapiere der Aschaffenburger Papierfabrik auch sind, so werden sie doch durch die Schöpfungen Ernst Leistikows in Bromberg weit in Schatten gestellt. Leistikows Buntpapiere (die gebundene Ausgabe dieses Buches wurde mit einem Leistikowschen Vorsatzpapier geschmückt, hergestellt von Felix Peltzer & Co. in Düren) für Vorsatz und Bucheinbände sind nicht nur Entwürfe zur mechanischen Vervielfältigung, sondern Marmorpapiere, die nach einem von ihm modifizierten Verfahren hergestellt sind, das durch das deutsche Reichspatent 115201 geschützt ist. Dasselbe Verfahren ist auch für die Herstellung von marmorierten Papieren in endlosen Bahnen ausgebildet, die sich zur Umhüllung von grösseren Werken, für Be-

spannung grösserer Flächen, ja auch zu Tapeten eignen. Von der oben erwähnten Firma werden nach dem Leistikowschen Verfahren auch Buntpapiere für die Grossindustrie hergestellt. Der Musterkatalog dieser Firma enthält nur 36 Blatt, die aber eines wie das andere von ganz entzückender Schönheit sind. Die Blätter sind ausserordentlich zweckentsprechend gearbeitet; einige eignen sich mehr zum Vorsatz, andere mehr für die Dekoration des Einbandes. Sowohl die Handpapiere wie die reproduzierten Blätter sind mit Oelfarben hergestellt; die Zusammensetzung der Farben mit den erforderlichen Verbindungs- und Bindemitteln ist Leistikows eigene Erfindung; die wesentlichste Bedeutung dieser Blätter besteht in ihrer Auge und Herz erfreuenden Tonschönheit und der fliessenden Grazie ihrer Farbenspiele. Die Anwendung von Oelfarben zur Herstellung von Buntpapieren war allerdings nicht neu, praktisch aber bisher nicht sehr ausgebildet und wenig vollkommen. Leistikow hat von vornherein nur mit Oelfarben operiert, da ihm das alte Ochsengallenverfahren unbekannt war; er ist weder Buchbinder noch Kunstmaler, sondern Kaufmann; und seine Buntpapiere sind in Stunden der Musse geschaffen. Er verwendet zumeist wenig Farben, die aber harmonisch zu einander stehen und jedem Blatte eine stark ausgeprägte koloristische Individualität geben. Einmal ist es eine Farbensymphonie in Rosa und Silberblaugrau und Blau, oder Umbra und Graugrün, oder end-

Josef Sattler. Bucheinband. Berlin 1900. Kaiserliche Reichsdruckerei.

Arthur Illies, Hamburg. Bucheinband.

(Verlag von Alfred Janssen in Hamburg 1899.)

Jan Toorop, im Haag. Bucheinband aus „Deutsche Kunst und Dekoration" 1899, Bd. II. Alex. Koch, Darmstadt. ////

lich das ganze Blatt ist in einer Farbe gehalten, die durch hellere ausgehobene Wellen bewegt und abwechselungsreich gemacht ist. Die Farben sind immer frisch, freundlich und hell; auch lebhafte Kontraste stellt Leistikow oft geschickt nebeneinander, ohne brutal und hart zu wirken. In den mir vorliegenden Originalpapieren, die im Sommer 1901 in der Ausstellung „Kunst im Handwerk" in München ausgestellt waren, sind diese Kontrastwirkungen noch weiter ausgebildet; es ist da z. B. einmal eine grosse Fläche von leuchtendem Rot mit tiefblauem Geäder durchzogen, ein anderes Mal eine dünn-gelbe Fläche mit grünen Fäden; dann wieder eine Fläche von sienesischem Rotbraun mit ausgesparten, weissen Marmorierfäden und darein gestreuten Goldtupfen. Mit den einfachsten Mitteln weiss Leistikow immer famose Effekte zu erzielen und durch immer neue Nuancen jedem Blatt eine persönliche Note und einen eigenen Charakter zu geben.

Leistikow wirkt nur durch die Farbe und durch Farbenspiele; anders Otto Eckmann und Heinrich Vogeler, die Vorsatzpapiere mit floralen Ornamenten ausstatteten, und in dieser Art manche hübsche Blätter erfanden. Auf diesem Gebiet die Schönsten sind aber die wenigen Vorsatzblätter, die J. V. Cissarz bisher entworfen hat. Ueber die Art seiner Ornamentik sprach ich schon an früherer Stelle; der duftige, phantasiereiche Charakter seiner Ornamentsprache ist recht geeignet, einen leichten, graziösen Schmuck für den Vorsatz zu schaffen; so legte er einmal einen reizenden saftgrünen Zweig mit roten Beeren über eine tiefdunkelblaue Fläche; ein anderes Mal

ein lichtes, frühlingsgrünes Zweigmotiv über eine sonnenhimmelweissblaue Fläche; weniger gelungen in der Farbe und ein wenig unruhig in der Ornamentik erscheint sein Vorsatzpapier zum neuen Universum.

Die Vorsatzpapiere von Franz und Joseph Naager sind eintönig, phantasielos und ermüdend langweilig. Dagegen lieferten Paul Bürck, E. R. Weiss und Gustav Kampmann sehr hübsche Entwürfe, besonders aber Angelo Jank für die Jugend und R. M. Eichler ein warmtoniges, duftiges Vorsatzblatt ebenfalls für die Jugend, Jahrgang 1898.

E. M. Lilien. Bucheinband zu „Juda". F. A. Lattmann, Goslar.

In praktischen und dabei geschmackvollen Fabrik-Einbänden ist uns England weit voraus; es sei nur an die ausgezeichneten Schöpfungen Gleeson Whites erinnert. Im Luxusband steht wiederum Dänemark obenan mit Künstlern wie Anker Kyster Bindesböll und Hans Tegner.

Der deutsche Luxusband leidet seit Jahrzehnten besonders unter dem pomphaften Simili-Prunk, der Materialverleugnung und den spitzigen, minutiösen Dekorationsarten, die keinen grossen, ruhigen Gesamteindruck und keinen sinnlich-schönen Anblick gewähren, sondern nur durch Imitation kostbaren Materials und barbarische Buntheit bestechen wollen; es sei nur an René Wieners und Numrigs Einbände erinnert. Die Dekorationsmotive der deutschen Bucheinbände wurden bis in die jüngste Zeit hinein vielfach nicht von Künstlern oder von den Buchbindern selbst entworfen, sondern von Architekten, die sich an die Gesetze der Flächendekoration nicht kehrten, sondern die Einbände meist reliefartig bearbeiteten. Diese Prachtwerke zeigen auch nur einen Schmuck auf dem Vorderdeckel, während der Rücken und der hintere Deckel ganz einfach gehalten sind oder doch nur sparsame Randverzierungen trugen, wodurch jede einheitliche Gesamtwirkung der ganzen Einbanddecke zerstört wird.

Am häufigsten wird heutzutage der Ledereinband angewandt, in den dekorativer Schmuck eingepresst wird, der zuweilen mit Lackfarben bemalt und durch die Ledermosaiktechnik farbig gestaltet wird. Die Lederschnitt-

und Punzarbeit ist besonders in den achtziger Jahren wieder in Aufnahme gekommen; sie sind vornehmlich durch die Renaissancebewegung wieder zu neuem Leben erweckt worden; allerdings handelte es sich grösstenteils auch hier nur um einen Abglanz und um Nachahmung jener herrlichen Ledereinbände des 15. und 16. Jahrhunderts.

Erst ganz allmählig bricht sich in Verleger- und Buchbinderkreisen wieder die Ansicht Bahn, dass für die Dekoration der Bucheinbände einzig und allein die Flächenverzierung anzuwenden ist, dass die Verzierungen nicht den Stoff des Deckels verleugnen und totdrücken sollen, sondern ihn im Gegenteil in seiner natürlichen Struktur zur Geltung kommen lassen müssen. Hier sei vor allem an die in England so sehr verbreiteten und geschickt verwendeten Halbleinenbände erinnert; auch bei uns wird die Verwendung des Halbleinenbandes unter den gesunderen Tendenzen einer natürlichen Stoffwirkung und einer frischen und lichten Farbenzusammenstellung immer allgemeiner. Schuster und Löffler gingen auch hier bahnbrechend voran; ihnen folgten Georg Hirth in München, Alfred Janssen in Hamburg, S. Fischer und Fontane und Co. in Berlin, Eugen Diederichs und Breitkopf und Härtel in Leipzig u. a. m.

Bibliothekzeichen K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg, Neupasing 1901, von Bernhard Wenig-Hanau.

Exlibris des Klosters Chiemsee Propst Arsen 1637 von Lukas Kilian, Augsburg. ///

Am Anfang dieses Kapitels wurde der Name Paul Kerstens schon rühmend genannt, der sich seit Jahren mit Eifer und Geschmack bestrebt, die Kunst des Bücherbindens wieder auf eine achtunggebietende Höhe zu erheben. Wir haben oben eine grössere Anzahl von Reproduktionen von Kerstenschen Bucheinbänden gezeigt, die einen ungefähren Begriff von seinen Bestrebungen und von der Bedeutung seiner Schöpfungen geben mögen.

„Ich verurteile," schrieb Kersten einmal in einem Briefe an mich, in dem er seine künstlerischen Prinzipien darlegte, „bei künstlerischen Einbänden das Anbringen plastischer oder plastisch wirkender Dekoration, ferner das Darstellen von Landschaften, Genrescenen und symbolischer Frauenköpfe auf dem Buchdeckel. Der Buchdeckel ist eine Fläche und muss als solche dekoriert werden; also ist nur ornamentaler Schmuck zulässig. Mein Hauptgrundsatz ist: Vorderdeckel, Hinterdeckel, Rücken, Innenkanten und womöglich auch den Schnitt des Buches dekorativ in völlige Harmonie zu bringen und Ueberzugleder, Vorsatz, Buchschnitt und Zeichenbändchen auch in farbiger Uebereinstimmung mit dem Uebrigen zu komponieren. Bei feinen Halbfranzbänden muss Ueberzug (Papier), Vorsatz und Schnitt ein und derselbe Marmor sein und von gleicher Farbe wie Rücken- und Eckenleder, nur in hellerer oder in dunklerer Nuance." Prüfen wir diese klugen und präzisen Grundsätze an den Arbeiten des Künstlers nach, so werden wir sie überall bestätigt und befolgt finden. Neben dem vollkommenen Beherrschen der verschiedenen Techniken und einer bewundernswerten Handfertigkeit dürfen wir vor allem den stilsicheren, künstlerischen Geist, der aus diesen Einbänden spricht, rühmen; einige seiner Einbände wurden auf der letzten internationalen Kunst-Ausstellung zu Dresden 1901 preisgekrönt, ein Zeichen, dass man auch in weiteren Kreisen die epochale Bedeutung dieser schönen Arbeiten zu schätzen weiss. Man denke nur zehn Jahre zurück und werfe einen Blick hinüber nach England, wo damals schon Crane, Morris, Gleeson White, Cobden-Sanderson und wenig später Rickett und Beardsley kostbare Einbände geschaffen hatten — und man wird verstehen, dass nicht zuviel gesagt wird damit, dass seit Kerstens Thätigkeit wir in Deutschland gleichwertige Leistungen den ausländischen Erzeugnissen an die Seite stellen können. Neben ihm dürfen zur Zeit nur noch genannt werden: Cissarz, Eckmann und Sattler. Und doch scheint uns zuweilen noch etwas gegen Kerstens Entwürfe einzuwenden zu sein. Wie die Titelschrift so muss auch bei stilstrenger Behandlung die Ornamentik stets vom Rücken des Buches ausgehen, wie Kersten es auch in den Einbänden zu „Paris" und „Ver sacrum" durchgeführt hat, nicht aber beispielsweise bei Berger, „Novellen". Hier scheint uns der organische Zusammenhang zwischen Vorderdeckel, Hinterdeckel und Rücken zu fehlen; diesem stilistischen Fehler begegnen wir bei Kersten zuweilen; es scheint aber vornehmlich in älteren Arbeiten; sehr schön und stilvoll ist die Einbanddekoration zu „Kunst und Handwerk", 1899 (siehe Abbildung).

Zur Technik der Kunstbuchbinderei sei Herrn Kersten noch einmal das Wort erteilt*):

„Die Herstellung der Handvergoldung und des Ledermosaik ist folgende: Von der für den Buchdeckel entworfenen Zeichnung wird eine Pause gefertigt, welche auf dem mit Leder überzogenen Buchdeckel befestigt wird; alle Linien und Ornamente werden nun mit den entsprechenden Werkzeugen durchgedrückt, so dass sie auf dem Leder deutlich sichtbar sind. Als Werkzeuge

*) Aus einem Aufsatz in der Beilage der Allgemeinen Zeitung in Münchcu.

Fritz Erler, Bucheinband zu Max Schillings „Ingwelde“ 1899.
Verlag von J. Schuberth & Co. in Leipzig. Aus der Munchener Jugend

zum Handvergolden dienen Rollen, Fileten, Stempel und der sogenannte Bogensatz; dieselben sind aus Messing resp. Rotguss graviert und in einem runden, hölzernen Griff befestigt. Zur hauptsächlichsten Anwendung gelangt der Bogensatz, welcher aus einer Anzahl von 20 bis 30 verschiedenen Bogenlinien besteht, die nach Kreissegmenten, von einem kleinsten Radius anfangend, gefertigt werden.

Melchior Lechter. Exlibris, Berlin. Aus der „Deutschen Kunst und Dekoration" 1897. Darmstadt, Alexander Koch.

Mit diesen Werkzeugen, welche über einer Gas- oder Spiritusflamme erhitzt werden, wird die Zeichnung ihren Konturen entsprechend durchgedrückt. Bei Ledermosaiken werden die Ornamente u. s. w. mittels eines kleinen, spitzen Messerchens aus farbigem, so dünn wie Seidenpapier gemachtem Leder ausgeschnitten und der vorgedruckten Zeichnung entsprechend auf den Buchdeckel geklebt. Danach werden die vorgedruckten, zu vergoldenden Stellen mit präpariertem Eiweiss ausgepinselt, nach dem Trocknen mittelst Oels Blatt-

gold aufgetragen und mit den erhitzten Werkzeugen Linie für Linie, Stempel für Stempel abgedruckt."

Im vergangenen Jahre hat auch die Leipziger Firma F. Volckmar, die ein Grosssortiment gebundener Bücher für die Provinzsortimenter unterhält, eine Reihe von Einbänden entwerfen lassen, die nicht nur für ein einzelnes Werk, sondern für eine ganze Gruppe gleichartiger Werke in Anwendung kommen. Es ist dasselbe Princip, das auch schon andere Verleger wie Fischer, Fontane, Langen etc. vertreten haben; einen Einband für mehrere Bücher gleicher Gattung anzuwenden. Es wird durch dieses System dem Dekor des Buches dies individuelle Gepräge genommen, während es doch gerade Besonderheit geben und charakterisieren soll.

Die Volckmarschen Einbände zeichnen sich durch die Wahl guter und starker Stoffe, durch schöne und geschmackvolle Farbenzusammenstellungen und grösstenteils auch durch treffliche Dekorierungen aus. Die Künstler, die wir grösstenteils alle schon an anderer Stelle kennen lernten, sind J. V. Cissarz, P. Kersten, Walter Caspari, Hans Pfaff, Paul Bürck, J. J. Vrieslander, J. G. Veldherr, Walther Püttner, Felix Eisengräber u. a. m.

Von weiteren Künstlern, die sich auf diesem Gebiet hervorgethan haben, seien noch genannt: E. M. Lilien, Jan Toorop, J. Mittag, Otto Eckmann, Richard Scholz, Arthur Illies u. a. m.

Sattler hat für die Reichsdruckerei zwei Einbände entworfen, die stilvoll behandelt und prachtvoll ausgeführt sind; die Konturen der Zeichnungen sind einfach, grosszügig und schwungvoll gehalten und die Titelschriften klar und gut in die Fläche hineinkomponiert. Der eine Einband gilt der Prachtausgabe des Nibelungenwerkes, der andere dem Werke: Druckschriften des 15. bis 18. Jahrhunderts. Die Reichsdruckerei hat ausserdem noch mehrere künstlerische Einbände herstellen lassen, die teilweise mit prunkvollen Metallbeschlägen geziert sind; darunter eine ausgezeichnete Arbeit in Holzbrandmalerei und einige Einbände in Kalbleder, Maroquin und Pergament.

Die Anordnung der Titelschrift auf den Einbänden geschieht meist noch mit zu grosser Willkür. Das Rückgrat eines Buches liegt im Rücken; von hier aus hat die Komposition der Schrift zu erfolgen; die nochmalige Betonung des Rückgrates auf der vorderen Deckelfläche in der Anordnung der Schrift erscheint als eine unerlässliche Bedingung; dies kann geschehen, indem man die Schrift von links nach rechts setzt und die linke Seite in gerader senkrechter Linie erscheinen lässt wie etwa bei dem Titel zu Hermann Hesse, Eine Stunde hinter Mitternacht, bei den „Blättern für die Kunst" oder Engelmann, Der Civilprozess.

Einen in seiner Art sehr schönen, allerdings rein illustrativen Einbandentwurf schuf Fritz Erler zu Max Schillings „Ingwelde"; die edle und stimmungsreiche Komposition der Zeichnung und die feinen, weichen Farben seien hervorgehoben.

* *

*

Bei Anwendung von Vorsatzpapieren ist natürlich sehr darauf zu achten, dass die Farben von Einband und Vorsatz zusammenstimmen und möglichst auch mit dem Buchschnitt keine Dissonanz geben; Regeln lassen sich da nicht aufstellen; ein gut geschultes und empfindsames Auge wird ja nicht fehlgehen.

* *
*

Gleichzeitig mit dem künstlerischen Erwachen im Buchgewerbe ist die Exlibris-Kunst wieder neu erstanden.

Die Sitte, die Bücher einer Bibliothek mit einem signum bibliothecae oder, was dasselbe sagt, einem Exlibris, zu deutsch: Bibliothekzeichen, zu versehen, das auf der Innenseite des Einbandes angebracht wird, ist schon fast ein halbes Jahrtausend alt. Aber erst das neunzehnte Jahrhundert mit seinen historischen Bestrebungen hat nachdrücklich die Aufmerksamkeit auf diese althergebrachte Kunstübung gelenkt und uns die Bedeutung der Exlibris-Kleinkunst in ihrem ganzen Umfange erkennen gelehrt. Man begann in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Sammlungen von Bibliothekzeichen anzulegen und hat dann auch in unseren Tagen die Entwickelungsgeschichte des Exlibris in den einzelnen Ländern geschrieben.

In Deutschland besitzt K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg in Neupasing bei München die grösste Exlibris-Sammlung, die über 22 000 Stück umfasst; derselbe hat auch vor kurzem die historische Entwicklung der Exlibris-Kunst in Deutschland in einem umfangreichen und geistreich geschriebenen Werke dargestellt und gleichzeitig in diesem Buche ein vollständiges Handbuch der modernen Exlibris-Kunst gegeben (Julius Hoffmann, Stuttgart 1901).

Man kann das Exlibris als ein kleines historisches Denkmal eines Menschen ansehen, das meist den Besitzer weit überdauert und seinen Kindern und Enkeln Kunde von seiner Geistesart hinterlässt; darum soll man Sorge dafür tragen, dass das Exlibris für den Besitzer charakteristisch ist und seine jeweiligen persönlichen Neigungen, Liebhabereien oder seine Berufsart in irgend einer Weise, sei es nun in ständischen Emblemen, in einer Allegorie oder in einer fein empfundenen Symbolik zum Ausdruck bringt. Doch man vergesse nie: Klarheit ist die

(Sog. abgekürztes) Exlibris des Grafen K. E. zu Leiningen-Westerburg, Neupasing-München, 1897, von Professor Ad. M. Hildebrandt-Berlin. // //

Melchior Lechter
Exlibris. // // // //

erste und vornehmste Bedingung für ein gutes Exlibris; Devisen, geflügelte Worte, Verse — alles ist erlaubt, wozu der persönliche Geschmack eben neigt; aber nur keine Ueberladenheit und kein willkürliches Durcheinandergewürfel der verschiedenartigsten Motive, die sich nicht zu einem in sich geschlossenen, einheitlichen Bilde zusammenfügen lassen. Das Gesetz der Klarheit gilt auch für die Schrift, die lieber etwas zu trocken sein mag als zu verschnörkelt und verschwommen.

Die zweite Bedingung ist Geschmack in der Wahl und Zusammenstellung der Motive und in der Wahl der Technik. Aber das ist ein zu weites Feld, um mich über diesen Punkt hier ausführlich auslassen zu können — und bei Dilettanten und Halbkönnern wird man immer tauben Ohren predigen; das selbstsichere Talent aber wird stets kraft seines eigenen gesunden künstlerischen Takt- und Stilgefühls den richtigen Ton ohne Schwierigkeit zu finden wissen.

Für die Reproduktion des Exlibris ist die Ausführung der Originale massgebend. In England und Amerika und neuerdings in Deutschland sind Radierungen und Kupferstiche sehr verbreitet; die Herstellungsart ist aber durchaus nicht billig; immerhin wohlfeiler sind die Holzschnitte, und der Holzschnitt ist noch eine im besten Sinne des Wortes künstlerische Vervielfältigungsart. Am billigsten jedoch kommt man bei der in Deutschland sehr verbreiteten Zinkographie und Autotypie davon, die allerdings auf photographischem Wege hergestellt wird und darum nicht so handschriftlich wirkt.

Deutschland hat in jüngster Zeit unstreitig in der Exlibris-Kunst das künstlerisch Beste und Meiste geschaffen. Die Zahl der Künstler, die Bibliothekzeichen entwerfen und entworfen haben, ist seit 1880 und besonders im letzten Dezennium ins Ungeheuerliche gewachsen und lässt sich heute kaum noch übersehen. Allerdings findet sich neben hochkünstlerischen Schöpfungen oft Minderwertiges und auch viel völlig Unbrauchbares. Das dürfte besonders die Folge davon sein, dass erstens über den Zweck, die Bedeutung und Ausstattung, kurz überhaupt über das Aussehen eines Exlibris, wie es sein soll, noch viel Unklarheit im Publikum ebenso wie bei Künstlern herrscht, dass ferner oft junge Künstler Individuelles um jeden Preis geben wollen und dass nicht selten Dilettanten Exlibris entwerfen. Von den zeitgenössischen deutschen Künstlern der Bibliothekzeichen ist an erster Stelle

Max Klinger in Leipzig zu nennen, von dessen Hand allein elf Exlibris stammen in gross empfundenen und wunderbar ausgeführten Radierungen; ihm zur Seite steht sein Schüler Otto Greiner in Rom, ebenfalls ein genialer Künstler von stark-persönlicher Besonderheit, dessen Exlibris gleich denen Klingers heute nur noch schwer erhältlich sind, aber durch verschiedene Ausstellungen in grösseren Städten ziemlich allgemein bekannt sein dürften; als Greiners hervorragendste Schöpfungen gelten seine Exlibris für Wilhelm Weigand in München, Dr. P. Hartwig in Rom und Dr. P. Ehrhardt in Rom. Wer sich näher für dieses Gebiet der Kleinkunst interessiert, sei nachdrücklichst auf das ausgezeichnete Werk des Grafen Leiningen hingewiesen, der auch gern zu jeder näheren Auskunft in einschlägigen Fragen bereit ist. Allen Freunden der Exlibris-Kunst sei noch besonders der Eintritt in den deutschen Exlibris-Verein empfohlen, der seit Jahren eine segensreiche Thätigkeit entfaltet.

Es seien an dieser Stelle noch einige der bedeutendsten und stilvollsten Exlibris-Künstler namhaft gemacht: Franz Stassen, Otto Protzen, Hans Baluschek, Richard Knötel, Paul Voigt, Georg Otto, Fidus, Professor Otto Eckmann, Josef Sattler, Professor E. Döpler d. J., Professor Adolf M. Hildebrandt und Melchior Lechter in Berlin, Georg Barlösius und Hermann Hirzel in Charlottenburg, Professor Hans Thoma in Karlsruhe, Professor L. Kühn in Nürnberg, Otto Hupp in Schleissheim, L. M. Rheude in Regensburg, Heinrich Vogeler in Worpswede, Bernhard Wenig in Hanau, Bruno Héroux und Fritz Schumacher in Leipzig, Julius Diez, Fritz Erler, Ernst Kreidolf, Arpad Schmidhammer, Maximilian Dasio, P. Halm, O. Ubbelohde, A. Welti, B. Pankok, Al. Balmer, H. B. Wieland, H. Torggler u. a. in München, J. V. Cissarz in Dresden.

Max Klinger, Exlibris für die Schriftstellerin Elsa Asenijeff.

Von mehreren Verlegern werden neuerdings auch Universalexlibris verwandt, die gleich auf die Innenseite der Einbände eingedruckt werden; so in den Stuckenschen Balladen ein Universalexlibris von Fidus und in den Kinderbüchern der Union in Stuttgart ein solches von Cissarz.

Auch in den Lesezeichen nehmen wir einen Niederschlag des neuen deutschen Stiles wahr. J. R. Witzel

entwarf ein amüsantes Blatt für die Jugend, Fidus zwei prächtige Zeichnungen für Velhagen & Klasing und J. C. C. Bruns in Minden; Richard Scholz zeichnete ein recht gutes Lesezeichen für Schuster & Löffler, Hans Pfaff und Witzel mehrere für Pierson in Dresden u. s. w.

Fidus: Exlibris für Otto Grautoff.

ZWOELFTES KAPITEL.
DIE SCHRIFT, DER SATZ, DAS PAPIER.

Seit ungefähr einem halben Jahrhundert sind die Bestrebungen für eine einheitliche, deutsche Orthographie und für eine einheitliche, nationale Druckschrift im Fluss; sie haben aber bis heute noch zu keinem endgültig-befriedigenden Resultat geführt. Unsere grössten und bedeutendsten Dichter und Denker haben sich schon mit dieser Frage beschäftigt und auf den gegensätzlichen Zwiespalt zwischen deutscher Schreibschrift und Druckschrift und auf den völlig unphonetischen Charakter der deutschen Orthographie hingewiesen; manche von ihnen, u. a. Klopstock, Bürger und Jakob Grimm, versuchten gegen diese Missbräuche anzukämpfen, aber vergebens. Nicht allein träge Gewohnheit steht allen derartigen Bemühungen als ein schlimmer Feind gegenüber, sondern vor allem die unerhörte Schwierigkeit, einem einmal eingelernten Setzerpersonal, das heutzutage in fliegender Eile arbeiten muss, neue Regeln vorzuschreiben und neue Gewohnheiten beizubringen, und ferner die bedeutenden Kosten, die der Schnitt und Guss neuer Typenformen erfordert. Wohl haben sich immer grössere Schriftgiessereien zur Herstellung neuer Typen bereit gefunden; aber der Konsum neu entworfener Lettern, deren Güte noch nicht praktisch erwiesen ist, beschränkt sich immer auf einen engen Kreis grösserer Druckereien. Die Werkdruckereien der Provinz, die zum Teil gerade sehr stark beschäftigt sind, auch gerade für grössere Verlagshäuser, haben ihr Renommee sich durch billige Ausführung ihrer Druckarbeiten verschafft, die ihnen durch niedrige Lohnsätze und durch solide Einfachheit und anspruchslose Schlichtheit möglich wird. Experimente mit neuentworfenem Schriftmaterial liegen ihnen fern; sie verfügen meistens nur über eine geringe Auswahl von verschiedenen Schriftkörpern, deren Charakter einem vulgären Durchschnittsgeschmack angepasst, bedeutend nur in der Quantität ist. Gegen diese traditionellen und noch dazu wirtschaftlich begründeten Gewohnheiten anzukämpfen, erscheint fast als ein Unding.

Aber noch ein nicht zu unterschätzendes Hindernis liegt den Bestrebungen für eine einheitliche deutsche Druckschrift im Wege: die Verworrenheit der Begriffe über den Charakter der deutschen Schrift.

Man unterscheidet gemeiniglich zwischen deutscher und lateinischer Schrift und meint damit die Fraktur und die Antiqua. Die Alldeutschen, aber auch jeder gute Patriot und ferner diejenigen, die ihr höchstes Ideal in der bodenständigen Heimatskunst erblicken, treten für die Erhaltung der Frakturschrift ein und ereifern sich für sie, in der sie eine nationale Eigentümlichkeit und eine spezifisch deutsche Besonderheit erblicken wollen.

Wie die lateinische Sprache im frühesten Mittelalter eine Art Weltsprache war, vor allem aber die Gelehrtensprache, die ihre Verbreitung durch die Kirche fand, also wurden auch die Schriftformen der lateinischen Verkehrssprache durch die Klöster in Deutschland eingeführt. Abgesehen von

der Runenschrift, die für uns gar nicht in Betracht kommt, bestanden vor dieser Zeit in Deutschland keine Schriftformen.

Es war die Pflege der geistigen Interessen im Mittelalter einzig und allein auf die Klöster konzentriert; aus ihnen gingen die Baumeister, Bildschnitzer und Miniaturmaler jener Zeit hervor. Wie aber die Kirche die Beschützerin und Hegerin jeder Kunstübung in jener Epoche gewesen ist, so fand auch die Wissenschaft und jegliche höhere Gelehrtenbestrebung bei ihr Aufnahme und Wartung. Daher finden wir auch in den Klöstern die ältesten und wertvollsten Stätten zur Herstellung und Sammlung von heiligen Büchern, Konzilienakten, kirchlichen Denkwürdigkeiten, ja selbst von heidnischer Litteratur des Altertums, die die ersten Christen in ihre Klöster retteten und dort sorgsam aufhoben, alles unter der von Rom aus geleiteten Kirche. Die Mönche, die diese Folianten ausschmückten und schrieben, entwickelten diese römischen Schriftformen, versahen sie mit Verzierungen, Schnörkeln und willkürlich erfundenem Beiwerk, das sie allerdings vielleicht teilweise aus den alten Runenschriften entlehnten. Zu Beginn des neunten Jahrhunderts war diese Schrift so ausgeartet, dass man sie aufgab und auf einfachere und reinere Schriftcharaktere zurückgriff, die heute in unserer Kursivschrift die kleine, schräg gestellte Lateinschrift noch durchklingen. „Diese Schrift", sagt Professor Holle in einem sehr bemerkenswerten Aufsatz in der „Deutschen Welt" (1899), „die also die eigentliche die »altdeutsche« oder die »altfränkische« heissen sollte, wurde von den Humanisten, die sie »Antiqua« nannten, gegenüber der später wieder ausgearteten Schrift befürwortet". Die frühere merowingische Schrift ist später vergessen und ziemlich untergegangen; man darf in ihr keinesfalls die Grundlagen unserer heutigen Frakturschrift erblicken, die erst gut 700 Jahre später entstand.

Die Antiqua artete in späteren Jahrhunderten wieder aus; aus ihr entwickelte sich einerseits unsere heutige, gerade stehende Lateinschrift und andererseits ging aus ihr auch die gotische Schrift hervor, auch Mönchsschrift oder scharfeckige Minuskel genannt, die durch drei Jahrhunderte hindurch eine wundervolle und überaus reiche Ausbildung erfuhr; gegen das Ueberhandnehmen der Verzierung und Ausstattung der gotischen Typen wurde 1467 die Schwabacher Schrift geschaffen, deren Charakter der Antiqua angenähert ist. Wir können also Professor Holles Ansicht nur beistimmen, wenn er die Antiqua als eine wirklich deutsche Druckschrift hinstellt; denn aus ihr haben sich alle anderen Schriftformen erst herausentwickelt. Wenn Holle aber weiter sagt:

„Unsere heutige Druckschrift (die Fraktur) greift auf die alten Zierschriften zurück, wie sie in mühsamem und übermässigem Zeitaufwand in den in Klöstern des Mittelalters hergestellten Büchern niedergelegt waren. Diese Schriften wurden durch den Druck zuerst mit ganzseitigen Holztafeln, dann nach Gutenbergs Vorgang unter Zerlegung in die Buchstabenbestandteile nachgebildet und vervielfältigt und sind in unserem heutigen „Frakturdruck" noch deutlich zu erkennen. Die auf ganz anderen Bedingungen

beruhende Gebrauchsschrift des täglichen Lebens ging ihren eigenen Weg und wurde zu unserer heutigen Kurrentschrift"

so können wir ihm nur bedingt zustimmen; denn im Wesentlichsten ist die Fraktur eine Schöpfung der Renaissance, wie wir es z. B. an der Theuerdanktype erkennen. Diese Ansicht hat vor allem einen unserer besten und feinsinnigsten Kenner auf dem Gebiete der Buchkunst, Peter Jessen, zum Verteidiger, der die Erfindung der Fraktur direkt aus Dürers Kreis ableitet. Wenn hie und da einige gotische Formenelemente in ihr durchklingen, so beweist das nichts dagegen; wie sich ein Zeitalter auf dem andern aufbaut, so baut sich die Renaissance auch auf der Gotik auf. Der dem Spitzbogen der Gotik adäquate Bau der Buchstaben wird von dieser Zeit an abgeschliffener, runder und schwungvoller; dabei werden die Typenkörper mit reicher Phantasie als schöne und leserliche Gebilde gestaltet. Nun hat die Frakturschrift im Laufe von fast vier Jahrhunderten bis auf unsere Zeit noch die mannigfaltigsten Wandlungen durchgemacht; barocke Elemente sind in sie eingedrungen und ganz besonders das Rokoko hat ihnen noch Schnörkel, Windungen und kleinlichen Zierat angehängt, sodass sie uns als ein Conglomerat der divergierendsten Stilelemente erscheint, und nur noch nationale Chauvinisten sich für sie als eine deutsche Schrift ins Zeug legen können; denn das Barock und Rokoko sind doch wahrhaftig keine Kunstweisen, die im deutschen Volksempfinden wurzeln. Wie viel aber finden wir davon an den tüftelig geschwungenen grossen Buchstaben und geschnörkelten kleinen Schriftformen der Fraktur. Wenn aber die Fraktur nicht einmal die Eigenschaft einer individuellen, nationalen Eigentümlichkeit für sich hat, so ist sie überhaupt zu verwerfen, weil sie eben in erster Linie undeutlich und unleserlich ist (man denke nur an das 𝔄 und 𝔘, an ſ und ſ, an 𝔅 und 𝔅), zweitens weil sie die Erlernung der deutschen Sprache für Ausländer wesentlich erschwert und ein gewichtiges Hindernis bedeutet, die deutsche Sprache zu verbreiten und zu einer Weltsprache zu machen, wie es die englische und französische Sprache ist.

Andererseits aber liegt auch kein Grund vor, die heutige eckige und steife Antiquatype gegen die Frakturtype auszuspielen und für sie einzutreten.

Die Antiqua fand ihre wesentlichste Verbreitung in der Renaissance; in diesem Zeitalter nahmen alle romanischen Länder diese Drucktype an; in Deutschland finden wir sie durch den Lauf aller Jahrhunderte immer nur neben der gotischen, der Fraktur und der Schwabacherschrift bestehen; ein nationales Gemeingut ist sie bei uns nie geworden. Jetzt ist Deutschland das einzige germanische Volk, das noch an der Fraktur festhält, nachdem in unserem Jahrhundert auch Dänemark und Skandinavien zur Antiqua übergegangen sind.

Die Antiqua hat bei weitem nicht eine so reiche und mannigfaltige Umwandlung durchgemacht wie die gotische und die Frakturschrift. Das Urbild unserer heutigen Antiquatype ist noch unschwer in der von Karl dem Grossen im neunten Jahrhundert eingeführten Buchschrift, der sogenannten

karolingischen Kapital- und Uncialschrift zu erkennen, deren Vorbilder wiederum direkt die römischen Denkmalschriften waren. Wenn wir die alte römische Kapitalschrift, die nur Majuskeln d. h. grosse Buchstaben enthält, mit unserer heutigen Antiquatype vergleichen, so werden wir erstaunen über die ungeheuere Gleichheit beider Schriftkörper. Die alten römischen Typen lassen in ihrem monumentalen Charakter klar erkennen, wie sie mit dem Meissel in den Stein gehauen sind; aber auch unsere heutige Antiqua zeigt denselben monumentalen Charakter und erinnert ganz besonders in den Majuskeln in ihrer steifen, eckigen und unbiegsamen Art noch sehr an die alte Steinschrift; die Minuskeln, die der lateinischen Uncialschrift entstammen, sind dagegen heute abgerundeter und mit mehr Schwung durchgeführt und weitergebildet. Die Majuskeln der heutigen Antiquaschrift sind durchaus nicht von abgewogener, flächendekorativer Wirkung; ihre Steifheit einerseits und andrerseits ihr ganz architektonischer Charakter lassen niemals ein ruhiges und geschlossenes Satzbild entstehen. Die unten offenen P, F, T und ganz besonders das oben offene L lassen fortwährend weisse Flächen entstehen, die den Anschein erwecken, als wäre der Abstand der einzelnen Buchstaben von einander ungleich.

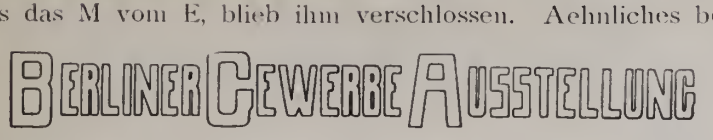
Mit dieser Frage hat sich Rudolf von Larisch sehr eingehend beschäftigt. Larisch beantwortet die Frage, wann erscheinen in einem Worte die Buchstaben gleich weit von einander entfernt, folgendermassen:

„Dann, wenn die zwischen den Buchstaben liegenden Flächen — und nicht etwa die Abstände von einem Buchstabenende zum anderen — einander gleich sind. Dieser Satz gilt mit einigen, übrigens keinen Ausschlag gebenden Vorbehalten. Sie betreffen kleine optische Täuschungen, deren Wirkung auszugleichen ist, gegenseitiges Massenabwägen, das die Zwischenräume nicht durchwegs gleichwertig macht, Rücksicht auf Lautierung u. s. w. Nach dem Aufgestellten müssen z. B. in dem Worte

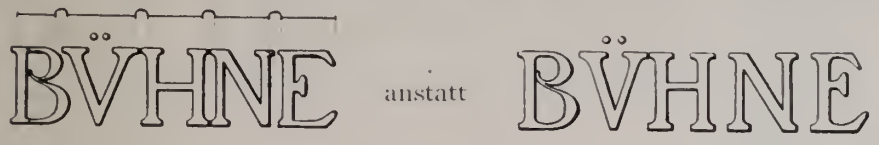
die Flächeninhalte der Hintergrundausschnitte a b und c einander gleich sein. — Ich beginne mit der getreuen Wiedergabe eines Beispieles für das Aneinanderreihen von Buchstaben aus stark verbreiteten „Schriftvorlagen“:

In diesem Worte zeigen die vom Zeichner selbst beigefügten Hilfslinien das hierdurch gelehrte Einzeichnungsprincip der Buchstaben in ein vorher rastriertes Quadratnetz offenkundig. Die Einsicht, dass durch dieses Princip das L vom M oder die beiden T mehr als zwei Mal soweit von einander entfernt er-

scheinen, als das M vom E, blieb ihm verschlossen. Aehnliches bei:



An dem Wiener Opernhaus steht über einem Portale in Stein gehauen



Soweit Larisch, dessen verdienstvollen Untersuchungen auf diesem Gebiet die weitgehendste Verbreitung zu wünschen ist.

Larisch schiebt alle Schuld für diese unlogischen Schriftanordnungen auf unseren Schulunterricht, der aber doch wohl kaum allein dafür verantwortlich gemacht werden kann. Ein grosser Teil der Schuld liegt in dem Charakter der Antiquatype selbst, die zu solchen allerdings schlecht überlegten Typenzusammenstellungen geradezu verführt. Bei der gotischen Schrift und der Fraktur nehmen wir derartige Uebelstände nicht wahr; auch Larisch kann sie eben nur an der Antiqua beweisen. Die Fraktur giebt ein ziemlich ruhiges und geschlossenes Satzbild (wohl zu beachten: nicht Flächenbild).

Die Kardinalforderungen an eine gute Druckschrift mögen in folgenden Sätzen zusammengefasst werden:

1. Die Schrift soll eine lautgetreue Uebersetzung der Sprache sein.
2. Die Schrift muss klar und leicht leserlich sein.
3. Die Wortzusammenstellungen einer Schrift müssen eine ruhige, sanft dahingleitende Reihe bilden und im Werkdruck muss die Schrift ein ästhetisch wohlthuendes, geschlossenes und dezent wirkendes Seitenbild geben.

Diese drei Bedingungen muss jede gute Schrift erfüllen; auch die Reihenfolge dieser Forderungssätze ist massgebend; denn die Schrift hat keinen Selbstzweck; sie soll nicht in erster Linie eine Fläche schmücken, sondern die Sprachlaute in sichtbare Erscheinung bringen. Da nun weder die Fraktur noch die Antiqua diese drei Forderungen erfüllen, so müssen alle unsere Bemühungen zur Reorganisation unserer Schriftformen dahin zielen, eine Type zu schaffen, die diesen Bedingungen entspricht.

Diese Arbeit erfordert ein unermüdliches Zusammenarbeiten von Künstlern und Technikern. Der Künstler muss nicht allein mit den technischen Fragen der Herstellung sich vollkommen vertraut machen, sondern die Schriftformen aller Zeiten in emsigem Bemühen studieren, um aus den Erfahrungen der Jahrhunderte Nutzen zu ziehen. Er mag die klare Lesbarkeit der lateinischen Schrift und die geschlossene Wirkung der Fraktur im Auge behalten, die

Neu-Deutsche
Schriften und Ornamente

Künstlerisches Material für
die Druck-Ausstattung nach
Zeichnungen von Otto Hupp

Als Original-Erzeugnisse geschnitten und
gegossen von den

Schriftgießereien
Genzsch & Heyse / Hamburg
und E. J. Genzsch / München
G. m. b. H.

fürchten wir uns nicht allzustark vor verbotenen Speisen, wenn sie uns sonst zuträglich sind; sorgen wir, mit Hilfe und Beirat tüchtiger Aerzte, daß die ein wenig schadhaften Register wieder gut gezogen werden können und seien wir vor allen Dingen überzeugt, daß viele Quellen bei weitem nicht so gefährlich sind, als ihr Ruf, doch im gleichen Maße heilwirkend, als sie gepriesen werden!

Das Leben im Nordsee-Bad.

Von Rudolf Kronstedt.

Endlich nach hartem Kampfe mit dem Winter hat nun die warme Jahreszeit siegreich ihren Einzug in die deutsche Heimat gehalten. Mit den Hoffnungen auf baldige schönere Daseins-Gestaltung regt es sich in den Herzen der wintermüden Städtebewohner und gar mancherlei Pläne werden wieder lebendig, wie zur Erholung von Wintersmüh' und -Last die Stätten der Arbeit und der Geselligkeit am besten mit Orten zu vertauschen seien, wo die Natur mit ihren zahllosen Segnungen den abgespannten Nerven Erfrischung und Stärkung gewährt.

Das deutsche Heimatland mit seinen schattenspendenden Waldgebirgen, mit seinen eichenumrauschten Thälern und heilkräftigen Quellen ist besonders reich an solchen Plätzen. Die Wahl ist daher schwer. Aber vor allen anderen sucht die Fantasie doch zwei Arten von Landschaften auf, das Gebirge und den mit Wellen umspielten Seestrand und auf diese Weise wandert der Sinn frohen Hoffens vom Fels zum Meer!

Mein Sinn wendet sich heute jedoch nur dem Meere zu. Die Schuld daran tragen die kleinen reizenden Skizzen, die eine berufene Künstlerhand aus der Welt des Badelebens am Nordseestrand herausgehoben hat und die mir nun wie direkte Grüße des Meeres vor das Auge treten, damit ich sie mit poetischen Skizzen aus dem reichen Schatz meiner Erinnerungen ergänze. Der Hauch der Seeluft kommt mir aus den zierlichen Bildern entgegen; er fegt mir aus dem Kopf und aus der Seele die Gedanken und Sorgen des alltäglichen Lebens und an ihre Stelle tritt Erinnerung, greifbar deutlich und erlebnisecht, Erinnerung an selig schöne Tage, welche ich an den Ufern des Meeres zubrachte. Die Poesie des Seestrands fesselt meine Sinne.

Den Meeresfluten ließ der griechische Mythos die Göttin der Schönheit entsteigen und das Kind Aphroditens war nach derselben Sage die Liebe. Was da ahnungsvoll die Volksseele der Ahnen unseres Kunstlebens erkannte, ist von den modernen Menschen, seit anfangs des vorigen Jahrhunderts allenthalben an den Küsten des Atlantischen Meeres der Strand als Sommerfrische entdeckt worden ist, wohl öfter nachempfunden worden. Denn die bald sanften, bald sturmbewegten Wellen mit ihrem ewig rhythmischen Schönheitslinienspiel, die Harmonie zwischen dem hohen leuchtenden Gewölbe des Himmels und dem klaren Spiegel der Meeresflut, zwischen dem Windessturm und Wogendrang offenbart jeden Tag wieder aufs neue das Urgesetz aller sichtbaren Schönheit, die Harmonie von Bewegung und von Ruhe. Und immer aufs neue hat ein begeisterter Dichtermund es verkündet, wie zwischen dem Leben des bewegten Herzens und dem Leben des Meeres mit seinen Stürmen und seiner lichten Klarheit, mit seinen Perlen und Abgründen eine Fülle von geheimen Beziehungen besteht. Darum liebt auch ein jeder das Meer, wenn es ihm einmal vertraut geworden ist, wie einen lieben Freund

Schwabacherschrift als ihr Bindeglied betrachten und seine Neuschöpfungen dahin richten, dass seine neuen Typenformen sich dem Charakter einer vortrefflichen Schreibschrift fühlbar nähern. Damit sei aber nicht denen das Wort geredet, die unsere modernen Bücher den handschriftlich hergestellten, unter ganz anderen Principien entstandenen, mittelalterlichen Folianten ähnlich gestalten wollen. Aber unsere heutige Drucktype, sowohl die Antiqua wie die Fraktur haben so jeden Konnex mit dem geschriebenen Buchstaben verloren, dass eine Annäherung zwischen beiden sehr vonnöten erscheint.

Wollen wir uns auch für die Zukunft die Besonderheit unserer Schriftsprache bewahren, so haben wir bitter und heftig um sie zu kämpfen, denn die Antiqua dringt unaufhaltsam vor. Mit ernstem Eifer müssen wir uns daher bemühen, unsere Fraktur zu vereinfachen, sie klarer und phonetischer und vor allem stileinheitlicher zu gestalten und ihr einen mehr weltmännischen Charakter zu verleihen. Eine der Kunstanstalten, die am längsten und eifrigsten sich um die Reinigung und Umgestaltung unserer Drucktypen bemüht hat, ist die Firma Genzsch und Heyse in Hamburg mit dem Zweiggeschäft G. J. Genzsch in München, dem seit Jahren der vortreffliche Otto Hupp zur Seite steht. Otto Hupp, der sich auch in seiner Ornamentik ganz an die Renaissance anlehnt, hat für Genzsch und Heyse vollkommen stilgerechte Renaissance-Initialen, altgotische Initialen und Renaissance-Schriften entworfen, die in ihrer Stilstrenge und in ihrem superbem Schnitt von ausgezeichneter Schönheit sind; auch die Antiqua-Schriftgrade derselben Firma zeichnen sich durch saubere Arbeit aus. Es gereicht Otto Hupp, dem gründlichen Kenner alter Schriftformen, zur Anerkennung, dass auch er es neuerdings unternommen hat, neue Schriftformen zu schaffen, die Genzsch und Heyse unter dem Titel „Neu-Deutsch“ auf den Markt brachten. Diese Schrift ist ziemlich klar und leicht lesbar, sie hat auch schon ein recht internationales Gepräge, aber sie ermangelt doch noch einer ruhigen Gesamtwirkung im Satzbilde. Der Bau des grossen Z erscheint unlogisch und ein wenig gekünstelt, das schief gestellte A harmoniert nicht mit den Linien der übrigen Buchstaben, der obere Haken hinten am s dürfte vielleicht besser fehlen, das E und T sind noch ein wenig zu offen, das h ist nicht einfach genug; vielleicht dürften auch die schrägen Abschlussstriche bei s, f, h, p und k besser fehlen, weil sie oft in den nächsten Buchstaben übergreifen, und auch die Ruhe des Gesamtbildes beeinträchtigen.

Gut dagegen wirken das grosse K, das N, M und die beiden stets sehr schwierigen, aber hier recht massvoll geschwungenen D und S; ebenfalls ist das L gut gelungen.

Auch Diederichs machte 1899 einen Versuch mit einer Type, die nach Vorbildern des fünfzehnten Jahrhunderts geschnitten wurde. Es liegt viel Phantasie in dieser Schrift, die einige prächtige Formen aufweist wie das W, M, R, G, A, P, w und h; dagegen wirken das F und das L mit dem gewellten, langen Fuss, das in der Mitte etwas zu schwere S, das oben geschlossene N weniger günstig und klar; der Eindruck des gesamten Druckspiegels aber ist angenehm und wohlthuend.

uch hœre ich iu selben der degenheite jehen,
daz man künec deheinen küener habe gesehen.
des redent vil die liute über elliu disiu lant:
nune wil ich niht erwinden, unz ez mir werde bekant.

108 Ich bin ouch ein recke und solde krône tragen.
ich wil daz gerne füegen, daz si von mir sagen
daz ich habe von rehte liute unde lant.
dar umbe sol mîn êre und ouch mîn houbet wesen phant.

109 Nu ir sît sô küene, als mir ist geseit,
nune ruoche ich ist ez ieman liep oder leit,
ich wil an iu ertwingen swaz ir muget hân,
lant unde bürge daz sol mir werden undertân."

110 Den künic hete wunder und sîne man alsam
umbe solhiu mæ̀re, als er hie vernam,
daz er des hete willen, er næme im sîniu lant.
daz hôrten sîne degne: dô wart in zürnen bekant.

111 „Wie het ich daz verdienet," sprach Gunther der degen,
„des mîn vater lange mit êren hât gepflegen,
daz wir daz solden vliesen von iemans überkraft?
wir liezen übel schînen daz wir ouch pflegen rîterschaft."

112 „Ich ne wils niht erwinden," sprach der küene man.
„ez enmüge von dînen ellen dîn lant den fride hân,
ich wils alles walten: und ouch diu erbe mîn,
erwirbest dus mit sterke, diu sulen dir undertænec sîn.

113 Dîn erbe und ouch daz mîne sulen gelîche ligen.
sweder unser einer am anderen mac gesigen,
dem sol ez allez dienen, die liute und ouch diu lant."
daz widerredet Hagne dâ unde Gêrnôt sâ zehant.

114 „Wir hân des niht gedingen," sprach dô Gêrnôt,
„daz wir iht lande ertwingen, daz iemen drumbe tôt
gelige vor heldes handen. wir haben rîchiu lant:
diu dienent uns ze rehte, ze niemen sint si baz bewant."

Mit grimmegen muote stuonden dâ die friunde sîn.
dô was ouch dar under von Metzen Ortwîn:
der sprach „disiu suone ist mir harte leit.
iu hât der starke Sîfrit unverdient widerseit.

Joseph Sattler. Typen zu dem Werk „Die Nibelungen". Reichsdruckerei 1900. ////

ECKMANN

Geschnitten nach den Entwürfen des Herrn Professor O. Eckmann

Ich soll zu meiner Schrift begleitende Worte sagen und möchte angesichts der überaus freundlichen Aufnahme, welche sie gefunden, lieber schweigen, wenn ich nicht in vielen Besprechungen einen Hinweis auf Wesentliches vermißte. Ferner geben mir diese Zeilen Gelegenheit, der Firma, die diese Schrift herausgiebt, zu danken für die unermüdliche Bereitwilligkeit, mit der sie in jahrelanger Arbeit die schier zahllosen Versuche mit jedem einzelnen Buchstaben ermöglichte. Nur auf diese Weise kann ein ersprießliches Weiterschreiten gewährleistet werden. Den Mißerfolg jeder anderen Art künstlerischen Eingriffs in die Praxis kann man jedesmal darauf zurückführen, daß der Betreffende entweder zu bequem oder zu hochmütig war, um sich die Erfahrungen der Jahrtausende zu nutze zu machen. Wir sehen Möbel entstehen, die ihr Schattendasein nur tollen Bleistiftschnörkeln verdanken, ohne Rücksicht auf die praktischen Erfordernisse der Herstellung. Diese souveräne Mißachtung rächt sich am Werk, es dauert nicht. Wir sehen die tollen Holzbogen und Schnörkel schnell zerreißen und aus dem Leim gehen, ohne daß den Praktiker die Schuld trifft, man hat ihn nicht zu Worte kommen lassen. In leserlicher Schrift haben Verschnörkelungen am allerwenigsten Berechtigung. Meine Schrift sucht daher nur im Rahmen der bewährten Praxis künstlerische Gedanken zum Ausdruck zu bringen, die sich auf die Komposition der einzelnen Buchstaben und deren Gesammt-Charakter beschränken. Es tritt natürlich bei solchem Vorhaben zunächst die Frage auf, inwieweit gut oder verfehlt gearbeitet wurde. Das Beste der Produktion in jüngster Zeit ist Nachdruck oder eine starke Anlehnung an alte Muster Neue Schrift-Proben

Schrift Eckmann, gezeichnet von Professor Otto Eckmann, Berlin
Schnitt und Guß von der Rudhard'schen Gießerei in Offenbach-M

EINLEITENDE BEMERKUNGEN

Architektur heißt Baukunst und vereinigt in ihrem Namen zwei Begriffe: die Kunst des Könnens, das Beherrschen des praktischen nützlichen Faches und die Kunst des Schönen. Es liegt etwas Befreiendes darin, in einem Worte die beiden Begriffe, den des praktischen Nutzens und den anderen des abstrakt Schönen vereinigt zu sehen, die beiden Begriffe, die oft, in unserer Zeit bedauerlich oft, einander feindlich gegenüber standen. Wir haben eine Zeit erlebt, wo sie fast das Gegenteil bedeuteten. Wir haben diese Zeit hinter uns und können mit Befriedigung behaupten, daß die Anzeichen der Versöhnung immer erkennbarer werden. Der praktische Gegenstand scheint uns nicht mehr ganz prosaisch nur seinem bloßen Zweck zu dienen, sondern verbindet mit seinem Nutzen ein Wohlgefallen. Man war auch früher bestrebt, die Nüchternheit des alltäglich Nützenden durch Verschönerung zu beleben und fügte dem einfach dienenden Objekte Zierate

HAUS PETER BEHRENS

Bei dem von mir erbauten Hause war ich nun durch die örtlichen Verhältnisse darauf hingewiesen, den Flächeninhalt des Grundrisses auf das möglichst geringste Maaß zu beschränken und andererseits doch genötigt, die für das Leben einer Familie von mittlerer Angehörigen-Zahl erforderlichen Räume darin einzufassen. Deshalb waren die Räume derartig zu legen, daß eine bequeme Kommunikation dem Zwecke nach zusammen gehöriger Zimmer ermöglicht wurde, ein Prinzip, das gewissermaßen eine indirekte Erweiterung

Schrift Behrens, gezeichnet von Prof. Peter Behrens, Darmstadt
Schnitt und Guß: Rudhard'sche Gießerei in Offenbach am Main

Diesen Versuchen trat im Jahre 1900, dem Jahre der letzten Pariser Weltausstellung, eine neue Schrift zur Seite, die die Reichsdruckerei für die amtliche Ausgabe des Katalogs der Ausstellung des Deutschen Reiches von dem Kaiserlichen Graveur Georg Schiller entwerfen liess. Diese Schrift lehnt sich an Typen von rundlichem Schnitt an, die bei den deutschen Druckern der gotischen Epoche für verschiedene Sprachen üblich waren; es konnte daher die gleiche Type, die jetzt durch Abgabe der Matern an Privatgiessereien der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden ist, auch für die englische und französische Ausgabe des Kataloges verwendet werden. Die kaiserliche Reichsdruckerei in Berlin hat sich mit der Schöpfung dieser Type ein nicht hoch genug zu preisendes Verdienst erworben, das gerade darum so anerkennenswert ist, weil die Reichsdruckerei die bedeutsame Gelegenheit der Pariser Weltausstellung zur Initiative ergriff. Diese Type muss ihrer Abstammung nach durchaus als eine deutsche Schriftgattung angesehen werden trotz oder auch wegen ihres stolzen, internationalen Charakters; sie wird damit also auch allen patriotischen Ansprüchen, ja selbst den engherzigsten und sentimentalsten Heimatsgefühlen gerecht. Man mag vielleicht wünschen, dass im Laufe der Zeit hie und da ihre Formen noch ein wenig abgerundeter und klarer herausgearbeitet werden, so wie sie sich im Katalog uns präsentiert, ist doch ihre Schlichtheit und Schönheit, ihre bescheidene und anspruchslose Form und ihre ruhige Wirkung im Druckspiegel schon eine vortreffliche Leistung, die in verhältnismässig sehr kurzer Zeit zu stande gekommen ist. Ein besonderer Vorzug liegt noch darin, dass diese Type sich auch für den Versalsatz eignet, was sich seit langen Zeiten von keiner deutschen Schrift mehr sagen liess. Bei dem kleinen ſ ist oben das kleine Strichlein fortgeblieben, so dass es sich deutlicher vom f unterscheidet, die Form des L ist gut proportioniert; recht geschickt erscheint auch der Schwung des c bei dem ch und ck, um die Lauteinheit dieser beiden Buchstaben zu charakterisieren; K, D, C, T sind geschickt gebaut, aber das kleine e erscheint ein wenig zu hart abgeschnitten und das leidige S ist wohl noch etwas zu plump, die Zahl 1 undeutlich. Wir dürfen derartige kleine Ausstände, — so nötig es ist, auf etwaige Mängel aufmerksam zu machen, — nur in aller Bescheidenheit machen und nie vergessen, welche unsägliche Mühewaltung, welcher gewaltige Fleiss und welcher gewissenhafte Ernst in der wahrhaftig schweren Arbeit einer Schriftneuschöpfung steckt.

Auch Josef Sattler hat eine Schrift für die Reichsdruckerei entworfen, die in der grossen, von demselben Künstler illustrierten Prachtausgabe der Nibelungensage Anwendung fand. Es ist eine vom Künstler stilisierte Antiquatype, die in einzelnen Formen wie in dem schwungvollen D und E, auch im G und S, ferner dem k, d, r, z, n und u recht glücklich und zweckmässig erfunden und geschickt gezeichnet erscheint; dagegen dürfen das hinkende N, das schiefstehende M, das gebogene h, das w mit zwei verschieden grossen Flächen, das a, das wie ein geknicktes d aussieht, wohl kaum als eine schöne und zweckentsprechende Erfindung gelten; ganz verunglückt erscheint das t, dessen Strich stets in den nächsten Buchstaben

Die junge Kunst

die einen großen Teil der Kunstgewerbe beherrscht, übt ihren wohlthuenden Einfluß auch auf das Buchgewerbe aus. Seit vielen Jahren ist der Zusammenhang der hohen Kunst mit der unsrigen nicht so in Erscheinung getreten, wie jetzt, wo erste Künstler, die bestrebt sind, den Forderungen des Buchdrucks nach stilgemäßer Behandlung der Druckarbeiten gerecht zu werden, ihr Können in den Dienst unseres Gewerbes stellen. Ihre Mitarbeit äußert sich besonders an den in letzter Zeit seitens einiger kunstliebenden Verleger herausgegebenen Werken, die mit vielem Geschick und Verständnis dekoriert und illustriert wurden. Doch handelt es sich hierbei stets um besondere einem Einzelzweck angepaßte Arbeiten, während dem Buchdrucker immer noch bewegliches, von Künstlerhand gezeichnetes, modernes Material fehlte, das er vielseitig für seine täglichen Arbeiten verwenden konnte. Und diesem Punkte widmeten wir unsere volle Aufmerksamkeit, indem wir hierfür Künstler von Ruf zu interessieren suchten. In kurzer Folge konnten wir denn auch Arbeiten von Professor Peter Behrens, Professor Otto Eckmann, Robert Engels, Professor Hanns Fechner, Professor Ad. M. Hildebrandt, Heinz König, Jos. Sattler und Anderen veröffentlichen, die zu unserer Freude in den maßgebenden Kreisen Anerkennung und Beifall fanden. Dieser Umstand veranlaßte uns, die Fabrikation von modernen künstlerischen Erzeugnissen als Sonderheit zu betreiben, und hoffen wir, daß unsere Bestrebungen, die Kunst im Buchdruck nach Möglichkeit zu fördern durch Schaffung künstlerischer Schriften und Zierate, sowie durch deren Vorführung in mustergiltigen Druckarbeiten, in immer weiteren Kreisen Anerkennung und Unterstützung finden mögen. Hochachtungsvoll

Rudhard'sche Gießerei in Offenbach am Main

Schrift · Walthari · gezeichnet von Heinz König in Lüneburg
Schnitt und Guß der Rudhard'schen Gießerei, Offenbach · M

überläuft; auch der Querstrich beim f ist zu lang; es sieht unschön aus und beeinträchtigt die Deutlichkeit, wenn Buchstaben wie f und l, s und t, f und t u. s. w. sich irgendwie berühren.

In dem Nibelungenwerk nimmt sich die Sattlersche Type recht stattlich aus; aber für andere Zwecke wird sie sich vielleicht schwer verwenden lassen.

Otto Eckmann ist in dem auf diesem Gebiet so fruchtbaren Jahre 1900 mit einer Type an die Oeffentlichkeit getreten, die als eine Frucht unermüdlicher, jahrelanger Arbeit anzusehen ist. Eckmann hebt selbst in seiner Vorrede lobend die aufopfernde Bereitwilligkeit hervor, mit der die Rudhardsche Schriftgiesserei in Offenbach a. M. seine schier zahllosen Versuche mit jedem einzelnen Buchstaben ermöglichte. „Nur auf diese Weise", fährt Eckmann fort, „kann erspriessliches Weiterschreiten gewährleistet werden. Den Misserfolg jeder anderen Art künstlerischen Eingriffs in die Praxis kann man stets darauf zurückführen, dass der Betreffende entweder zu bequem oder zu hochmütig war, um sich die Erfahrungen der Jahrtausende zu Nutze zu machen .... In leserlicher Schrift haben Verschnörkelungen am allerwenigsten Berechtigung. Meine Schrift sucht daher nur im Rahmen der bewährten Praxis künstlerische Gedanken zum Ausdruck zu bringen, welche sich auf die Komposition der einzelnen Buchstaben und deren Gesamtcharakter beschränken."

Wenn wir uns nun dem zuwenden, was Eckmann geleistet hat, so gewinnen wir schon bei einer oberflächlichen Betrachtung seiner Typen den Eindruck, dass sie unstreitig im besten Sinne des Wortes die originellsten und selbsteigensten Schriftformen unter den modernen Neuschöpfungen sind. Auch Eckmann hat sich bemüht, in seinen Typen einen Kompromiss zwischen Fraktur und Antiqua herzustellen, der ihm recht gut gelungen ist. Es ist durchaus nötig, dass die Frakturbuchstaben H, R, M fallen müssen, sobald man ernstlich daran geht, die Frakturformen zu reinigen; denn diese drei Buchstaben gehören zu den verworrensten der Fraktur. Sowohl Hupp, wie Schiller und auch Eckmann, haben hier die Antiquaformen am meisten bevorzugt; letzterer greift hie und da natürlich ebenfalls auf altdeutsche Vorbilder zurück. Die besonderen Vorzüge der Eckmann-Schrift bestehen in der elastischen Biegsamkeit und dem fein erfundenen, künstlerischen Schwung ihrer Formen und dem glänzenden, dekorativen Eindruck, den ein Druckspiegel in diesen Typen macht. Das L, J, O, D, W, M, N, s, e, h, d und z scheinen am besten gelungen zu sein; die Formen sind klar, prägnant und leicht lesbar; dagegen sind das E und S ein wenig zu plump und schwer gebaut, das A ist recht undeutlich und das F in seiner allzu kühn geschwungenen Stellung fällt aus dem Rahmen eines Satzbildes heraus; das C endlich wirkt mit der oben abschliessenden geraden Linie herb und hart. Diese kleinen Fehler werden sich leicht beseitigen lassen; denn es ist ja nicht zu wünschen, dass Eckmann seine so erspriesslichen Bemühungen auf diesem Gebiet wieder abbricht, sondern sich weiter bestrebt, seine Schrift vollkommener auszugestalten. Diese Lettern kranken vor allem noch an einem Fehler, der ihrer weiteren Verbreitung und Anwendung im Wege steht: die Schrift ist zu individualistisch, viel

zu persönlich; es steckt zu viel von Eckmann in ihr; sie ist zu modern und steht und fällt daher mit unserem heutigen Liniengefühl, das ja doch in wenigen Jahren sich gewandelt haben wird. Es ist das kein Vorwurf gegen die Eckmann-Schrift; aber es ist ihr Unglück. Es sei noch gesagt, dass der Schnitt der Typen von der Rudhardschen Giesserei mit subtiler Sorgfalt durchgeführt ist und volle Anerkennung verdient. Breitkopf und Härtel sind auch hier mutig vorangegangen und haben gleich nach Fertigstellung der Schrift dieselbe in sämtlichen Graden für ihre Druckerei erworben. Der Prospekt der Hamburger Wochenschrift „Der Lotse" war das erste Druckerzeugnis in dieser Type; ihm folgte im Oktober 1900 das erste Buch, das mit der Eckmann-Schrift gedruckt wurde: Max Martersteig, „Der Schauspieler", im Verlage von Eugen Diederichs im November erschienen, und in den ersten Monaten des Jahres 1901 Otto Erlers Künstlertragödie „Giganten" im Verlage von Breitkopf und Härtel; hier, wo bei dem Schauspielsatz kein rechteckiger Druckspiegel gebaut werden konnte, scheinen uns die gerügten Mängel der einzelnen Buchstaben, die einer freieren Betrachtung ausgesetzt sind, noch deutlicher hervorzutreten; übrigens ist der Pappumschlag dieses Buches mit einem prächtigen Buntpapier geschmückt.

Geringeres Lob verdient die von Heinz König in Lüneburg entworfene Schrift, die ebenfalls von Rudhard in Offenbach geschnitten wurde. Königs Schrift ist teilweise sehr unlogisch im Aufbau, stets unruhig und schnörkelhaft im Satzbilde, und ist als Brotschrift nicht zu empfehlen, da sich in ihr alle Mängel, die wir bekämpfen sollen, noch gesteigert finden.

In allerjüngster Zeit, im Herbste des Jahres 1901, ist noch der junge Darmstädter Professor Peter Behrens mit einer neu geschaffenen Schriftgattung an die Oeffentlichkeit getreten, die wir unstreitig der Schiller- und Eckmann-Schrift an die Seite stellen dürfen. Behrens hat es grösstenteils vermieden, seinen Schriftcharakteren einen so poetischen Schwung zu geben, wie es Eckmann gethan hat; seine Buchstabenformen, denen Antiquatypen zu Grunde liegen, sind knapp, schlicht und präcise im Ausdruck, ein Druckspiegel dieser Schrift wirkt sehr ruhig, klar, wohlgefällig und vornehm. Darin, dass alle willkürlichen Schnörkel, jede Unruhe in den Linien vermieden wurde, zeigt sich, wie ernst und gewissenhaft Behrens seine Aufgabe zu lösen bestrebt war und welch sicheres Stilgefühl ihn leitete. Unpraktisch erscheint das grosse J und F, hässlich das grosse Z und der Punkt links oben an der Senkrechten des grossen T; alle anderen Buchstaben sind im allgemeinen vorzüglich gebaut.

Neben diesen vier besprochenen, neugeschaffenen Schriftgattungen seien noch kurz die Erzeugnisse der vier grössten Schriftgiessereien hervorgehoben, die sich durch stilvolle und sauber geschnittene Schriftcharaktere auszeichnen: J. Drugulin, Julius Klinkhardt und Numrich & Co. in Leipzig und Wilhelm Woellmer in Berlin. J. Drugulin in Leipzig verbindet mit seiner weltberühmten Kunstdruckerei auch eine Schriftgiesserei von bedeutendem Umfang. Die Typen aller Sprachen der Welt werden hier hergestellt; neben den zahllosen deutschen und lateinischen Typen russische, chinesische, eine syrische im jakobitischen

Vign. 6728.

Vign. 7921. Nr. 599. Tertia fette Britannia-Gotisch Vign. 7920.

Lohengrin Richard Wagner
Astronomische Geographie

Schriftgiesserei ◆ Julius Klinkhardt, Leipzig ◆ Messinglinienfabrik.

Vign. 7923. Vign. 7924.

Schriftgiesserei von Julius Klinkhardt, Leipzig.

Stil, vier nestorianische, eine äthiopische, eine amharische, eine armenische, vier griechische im Mediaevalstil gehalten, fünf neue hebräische, fünf arabische Schriften u. s. w., sodass in dieser Beziehung die Offizin Drugulin alle anderen Schriftgiessereien und Druckereien der Welt an Vielseitigkeit übertrifft.

Woellmer in Berlin hat verschiedene, ausgezeichnet geschnittene Antiquatypen, Uncial-gotische Schriften und als Originalschnitt seines Hauses eine fette Globusschrift hergestellt im Antiquacharakter, der wir aber nur teilweise Anerkennung zollen können. Einige Buchstaben wie H und B sind ganz zwecklos von oben nach unten gespalten, im allgemeinen sind auch die Typen unruhig und recht willkürlich gezeichnet. Woellmers Rolandschrift leidet ebenfalls unter Willkür und prätentiöser Schnörkelsucht. Verstandnisvoller und zweckentsprechender erscheinen dagegen die Typenschnitte von Numrich & Co., die einige ganz prachtvolle Mediaevaltypen unter dem Titel „Romana Artistica“ geschaffen haben, die ruhig, harmonisch und angenehm auf das Auge wirken; nur die schiefe Stellung der senkrechten Striche beim H und N wirken störend; die Titelschrift des Musterbuches von Numrich

mit den wie betrunken tanzenden Lettern wirkt aber entsetzlich; sehr elegant mit scharfgeschnittenen Silhouetten sind Numrichs verschiedene Reklameschriften gearbeitet.

Der früher schon erwähnte Rudolf von Larisch, den wir als feinsinnigen Kenner der Schriftästhetik kennen lernten, gab im Jahre 1900 im Verlage von Anton Schroll in Wien ein Werk heraus, „Beispiele künstlerischer Schrift", mit Originalbeiträgen von Rudolf Bernt-Wien, Paul Bürk-Darmstadt, Walter Crane-London, Otto Eckmann-Berlin, Adalbert Carl Fischl-Wien, Otto Hupp-München, Marcel Kammerer-Wien, Raphael Kirchner-Dresden, Jan Kotéra-Prag, Melchior Lechter-Berlin, Gustave Lemmen-Brüssel, Alois Ludwig-Düsseldorf, Rudolf Melichar-Wien, Theo Molkenboer-Amsterdam, Koloman Moser-Wien, Alphons Mucha-Paris, Joseph Olbrich-Darmstadt, Joseph Plečnik-Wien, Alfred Roller-Wien, Theo van Rysselberghe-Paris, Emil Rud. Weiss-Karlsruhe, Bernh. Wenig-Berchtesgaden.

Blättern wir die 80 Seiten dieses Werkes durch, so bekommen wir leider keinen allzu erfreulichen Eindruck. Die erspriessliche Anwendbarkeit der meisten dieser künstlerischen Schriftproben steht sehr in Frage. Viele der Künstler, wie vor allem die acht Oesterreicher, haben sich redlich bemüht, alles Traditionelle zu vermeiden und haben sich dafür in freien Phantasien und extravaganten Bizarrerien erschöpft, die die ungeheuerlichsten Gebilde zu Tage förderten. Niemand aber fühlt ein Bedürfnis, im Buchdruck dergleichen ulkige Schnörkelschriften und Sonderbarkeiten einzuführen, während vor uns

Neue Hochlandfahrten Deutscher Alpenverein
Eger Liederkranz Pirna
Memorandum Bundesrath
5 Turnerschaft 8
Wiener Hermelin

Schriftformen von Wilh. Woellmer in Berlin.

Unter den Künsten graphischer Vervielfältigung verdient die Lithographie einen Ehrenplatz. Sie ist ein selbständiges Kunstmittel, das sich einer grösseren Freiheit in der malerischen und zeichnerischen Wirkung erfreut, als die anderen Verfahren vervielfältigender Zeichnung. Zudem hat sie den Vortheil einer grösseren Leichtigkeit in der Handhabung voraus. Selbst wo sie sich begnügt, das Werk eines anderen zu wiederholen, zu reproduziren, verfügt sie über den eigenen Reiz, den ihr die saftige Wirkung ihrer Töne leiht, über einen malerischen Effekt, den die Kupferstecher nur mühsam und die Radirer nur mit Zuhilfenahme unserer Druckwirkungen zu erzielen imstande sind.

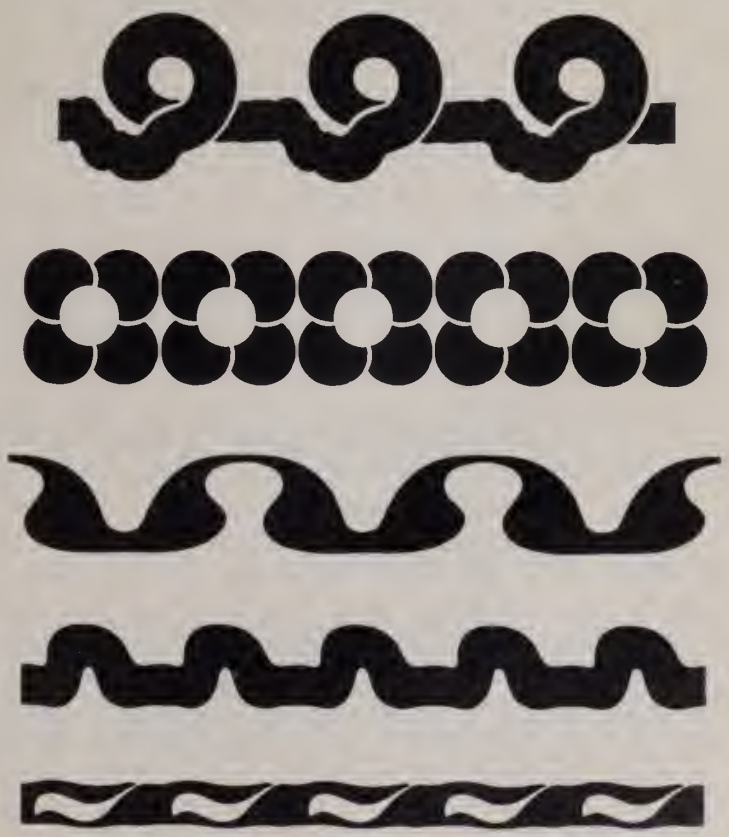
viel ernstere und bedeutsamere Aufgaben stehen. Fischls unglaubliche Lettern scheinen von Schriftmotiven der Zulukaffern oder Buschmänner abgeleitet zu sein; ein Europäer wenigstens kann sie überhaupt nicht entziffern. Derartige Typen haben auch als Zierschriften keinen Wert. Die besten Buchstaben sind die von Hupp, Eckmann, Lemmen, E. R. Weiss, Crane und Rysselberghe. Lehrreich und anregend ist die Einleitung von Larisch geschrieben, deren Gesichtspunkte den nachfolgenden Schriftproben teilweise geradezu widersprechen.

Auch die Anordnung der Schrift auf der Seitenfläche erfordert die weitgehendste Beachtung. Es treten an den Setzer ja auch in dieser Beziehung die verschiedenartigsten und mannigfaltigsten Aufgaben heran.

Wir haben zu unterscheiden:

1. den Titelsatz;
2. den einfachen, glatten Textsatz;
3. den Gedichtsatz;
4. den Briefsatz;
5. den Schauspielsatz;
6. den Katalogsatz.

Die Bedingungen für den Aussentitel des Buches sind schon früher an anderer Stelle festgelegt; der Innentitel eines Buches dient einem anderen Zweck. Er steht im Buche auf der ersten, zweiten oder dritten Seite nach den Schmutztiteln und soll nicht nur orientieren, nicht nur in einem Schlagwort das Wesen des Buches wie mit einem Scheinwerfer beleuchten, sondern vollständig und erschöpfend von der Art des Buches, von dem Gebiet, das es umfasst, Zeugnis ablegen. Der Innentitel eines Buches hat seine Achse in der Mitte; vom Mittelpunkt der Titelseitenfläche aus hat die Anordnung der Titelschrift zu erfolgen; oben und unten mit den breitesten Satzreihen, die sich nach der Mitte der Seite zu verkleinern und in ihrem Mittelpunkt sich vereinen. Dieses Prinzip ist nicht so zu verstehen, als ob bei jedem Titel die Schrift so angeordnet sein müsste, dass sie zwei mit der Spitze aufeinander stehende Dreiecke darstellen sollte; die Titelschrift ist ja meistens viel zu kurz zu einem solchen Aufbau; das Prinzip soll nur in der Anordnung und Anlage der Schrift durchleuchten; diese Methode ist



Schriftgiesserei von Wilhelm Woellmer in Berlin. //////

tektonisch durchaus richtig. Als Beispiele seien hier die Innentitel der Publikationen von Cassirer und Danziger in Berlin und teilweise auch die von S. Fischer und Eugen Diederichs angeführt; zuweilen setzen diese Verleger in die Mitte der Titelseite ihr Verlagssignum, ein Arrangement von recht gefälliger Wirkung.

Der Textsatz soll auf der Seitenfläche ein schlankes, geschlossenes Rechteck bilden mit einem ungefähr einen Finger breiten Rand nach innen und einem zwei Finger breiten Rand nach aussen; oben und unten korrespondiere der Rand mit dem äusseren Seitenrand. Das wird stets einen angenehm-symmetrischen Eindruck und ein ästhetisch wohlgefälliges Aussehen von je zwei einander gegenüberstehenden Seiten geben. Eine gewisse Schwierigkeit bietet die Anbringung der Seitenzahlen. Hier hat Diederichs seit Jahren die mannigfaltigsten Experimente unternommen; er hat die Ziffern unten aussen, unten innen, oben aussen und oben innen hinzusetzen versucht; aber alle diese Versuche sind missglückt. Die Seitenzahl muss sich dem rechteckigen Druckspiegel einfügen, in ihn hineinkomponiert werden, um den ruhigen Gesamteindruck der Seite nicht zu stören. Da erscheint dann als die einzige logische und ästhetische Lösung der Frage, die Ziffer direkt über die Mittelachse des rechteckigen Druckspiegels zu stellen und sie an beiden Seiten mit einer leichten, anspruchslosen Leiste zu umgeben, oder auch nur mit ein paar Linien, die das Rechteck des Druckspiegels um eine Zeile erhöhen. Als Beispiele seien angeführt: Otto Ernst „Stimmen des Mittags“ (die Ziffern stehen hier allerdings eine Zeile zu hoch), Bierbaum, „Gugeline“, Lothar von Kunowski, „Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit“, Ruskin, „Gesammelte Werke“ (Diederichs), Heymel, „Der Fischer und andere Gedichte“ (auch hier stehen die Ziffern eine Zeile zu hoch); dagegen unlogisch und teilweise hässlich sind die Ziffern bei den Cassirerschen Büchern, bei vielen Langenschen Publikationen, bei manchen Inselbüchern und bei dem pariser Ausstellungskatalog angebracht. Die Art, wie Cissarz die Seitenziffern im Katalog der deutschen Buchgewerbeausstellung zu Paris unten aussen in einem kleinen Ornament angebracht hat, das nach innen zu einen dreieckigen Schweif hat, ist tektonisch unrichtig; diese Ornamente zerreissen den rechteckigen Druckspiegel und wirken trotz ihrer Anmut störend. Erscheint es nötig, über die einzelnen Seiten die Kapiteltitel zu stellen, so müssen dieselben in die Mitte treten und die Seitenziffer muss nach aussen an die Ecke geschoben werden; nach aussen, weil sie innen beim Blättern nicht gesehen werden kann. Aber nicht so, wie Diederichs es in dem Buche von Eugen Heinrich Schmitt „Leo Tolstoi und seine Bedeutung für unsere Kultur“ gemacht hat. Hier fehlt zwischen den zu hoch über dem Druckspiegel stehenden Kapiteltiteln, dem Textsatz und den Seitenziffern jede organische Verbindung, die durch kleine, dezente Ornamente leicht hätte hergestellt werden können. Sollte man vielleicht fürchten, dass der Titel sich nicht markant genug heraushebt aus dem Druckspiegel, mag man ihm einen leichten, graublauen oder roten Farbton geben oder die Ornamente farbig drucken. Es ist sehr zu empfehlen, den einfachen, glatten Satz auf diese Weise mit einigen frischen Tönen zu unter-

VIGNETTE
No. 1717a
Mark 5.—

GUTENBERG

UND SEINE KUNST

VON HEINRICH MEHRHOFF

Nach allgemeiner Annahme wurde Johann Gutenberg im Jahre 1397 in Mainz geboren. Schon Mitte der zwanziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts finden wir ihn jedoch in Strassburg, nach welcher Stadt er infolge eines Parteikampfes von Mainz übergesiedelt war. Wenn sich auch aus allem, was man über seinen Aufenthalt in Strassburg erforschte, keineswegs die Gewissheit ergiebt, dass er schon damals Versuche mit beweglichen Lettern gemacht habe, so lässt sich doch ebensowenig verkennen, dass Zeugenaussagen in alten Gerichtsakten von einem Prozess Strassburger Bürger gegen Gutenberg, die 1745

Messing-Typen in Rothguss mit Hohlfuss aus einem Stück.
Moderne Reclame-Barock No. 714.

Reclameschrift

SCHRIFTGIESSEREI A. NUMRICH & Cº
LEIPZIG, FRIEDRICH-AUGUSTSTRASSE

brechen und zu beleben; ein gut geschultes Auge wird schon harmonisch zusammenklingende Farbentöne zu wählen wissen. „Als Auszeichnungsschriften", sagt Peter Jessen, „wirken Versalien am ruhigsten; jedoch können diese nur bei Antiqua angewendet werden, da bei Fraktur die Lesbarkeit erschwert wird. Es empfiehlt sich daher, die Auszeichnungen bei Fraktur zu sperren, bei Antiquaschriften klare, deutliche Versalien anzuwenden." Es sind aber die Auszeichnungen möglichst auf die Kapitelanfänge zu beschränken und so wenig wie irgend thunlich im Texte selbst anzuwenden, wo sie doch meistens auf das Auge störend wirken. Den Begriff des „horror vacui" hat auch besonders Jessen klar gestellt und ist nachdrücklich für die Ausfüllung der leeren Zeilenteile vor Absätzen und des leeren Raumes bei eingerückten Zeilen eingetreten. Diese Idee sollte im vollsten Masse die Zustimmung aller Drucker und Verleger finden; denn jeder leere Raum im Druckspiegel hebt die geschlossene Wirkung des Druckspiegels auf.

Andere Grundsätze kommen für den Gedichtsatz in Betracht, der sich nur selten in ein wohlgefülltes Rechteck auf der Seite fassen lässt; es sei denn, dass jede Seite eine ganze Umrahmung trägt, wie Diederichs es so vortrefflich in den Gedichten der Annette von Droste-Hülshoff arrangiert hat. Der Gedichtsatz hat nur eine feste Achse, die an der linken Seite liegt; es ist durchaus erforderlich, dass diese Achse streng inne gehalten wird. Einige moderne Dichter allerdings lassen ihre Gedichte in neuester Zeit wieder in der Mittelachse setzen. Richard Dehmel vertritt dieses Prinzip besonders nachdrücklich. Mit dieser Methode lässt sich aber nur dann ein ruhiges klar-übersichtliches Satzbild erzielen, wenn alle Verse oder mindestens je zwei von gleicher Silbenzahl sind, was ja aber nur ausnahmsweise der Fall ist. Andererseits aber wird ein so aufgebauter Gedichtsatz immer unruhig, willkürlich, unübersichtlich und verworren wirken und rückgratlos erscheinen; denn das Auge sucht und findet beim Gedichtsatz nicht das Rückgrat in der illusorisch vorhandenen Mittelachse.

Es ist ferner durchaus nötig, dass jede Seite nur ein Gedicht trägt. Nicht gar so schwer sollte es für einen tüchtigen Setzer sein, ein zwei-, drei-, vier- oder fünfstrophiges Gedicht geschmackvoll auf einer Seite zu arrangieren; es sind da die verschiedenartigsten Variationen zugelassen. Das Originellste in dieser Beziehung hat unstreitig 1898 Ernst Schur in seinem Gedichtbande „Seht es sind Schmerzen, an denen wir leiden" sich geleistet. Bald steht ein Gedicht ganz oben in einer Seite, bald ganz unten links oder rechts hineingepfercht, dann stehen wieder einige in der Mitte der Seite; andere beginnen unten auf der linken Seite und werden oben rechts weitergeführt; kurzum, das Buch ist voll der unglaublichsten Experimente, bei denen Schur gewiss jedesmal irgend ein bestimmtes Prinzip im Auge gehabt hat. Aber was nützt das dem Leser, der ratlos vor diesem Hin und Her im Arrangement steht und auf den diese Experimente nur wie Firlefanzereien wirken, da Schurs Prinzipien ja nicht klare und überzeugende Gestalt gewonnen haben. Es ist unverständlich, wie gerade Schur ein so geschmackloses und absonderliches Buch herausgeben konnte, da er doch der Erste in Deutschland war, der an

der jungen Buchkunst ein lebhaftes Interesse nahm, der Erste, der Buchumschläge sammelte und der Erste, der in geistreicher und interessanter Weise dieses Gebiet litterarisch bearbeitete (1897 in der Monatsschrift für Kunst und Litteratur, herausgegeben von Paul Bornstein), auch ist Schur als ein fleissiger und vortrefflicher Mitarbeiter der Zeitschrift für Bücherfreunde allgemein wenigstens in bibliophilen Kreisen bekannt geworden. Dieses Gedichtbuch aber ist schlecht und geschmacklos in seiner outrierten Originalitätssucht.

Es kommt ja jedesmal bei dem Aufbau eines Gedichtsatzes sehr darauf an, ob das Buch ornamentalen Schmuck haben soll und eventuell auf den Reichtum und den Charakter desselben oder ob das Buch ganz schlicht gehalten werden soll. Es lassen sich da schwer für alle diese so sehr verschiedenen Fälle allgemein gültige Regeln aufstellen, da gerade hier das Individuelle in der Ausstattung das Ausschlaggebende ist. Bedingung ist, dass auf eine massvolle Ruhe, ein anmutiges Gleichgewicht und dezenten ornamentalen Schmuck hingearbeitet wird. Es sei hier noch einmal auf Georges „Jahr der Seele“ und „Teppich des Lebens“ und auf Helene Voigts „Unterstrom“ hingewiesen.

Auch bei der Briefform lässt sich keine geschlossene Rechteckform im Druckspiegel durch die Anrede und Unterschrift erreichen; erstere möge am besten an die linke, letztere an die rechte Seite des Rechtecks angelehnt werden; doch lassen sich auch hier für die vielen besonderen Fälle keine allgemeinen Regeln aufstellen.

Als eine der schwierigsten Fragen erscheint der Schauspielsatz d. h. die Anordnung des Satzes bei Theaterstücken; hier herrscht das bunteste Durcheinander, die grösste Willkür und die stilloseste Verworrenheit.

Das geschlossene, rechteckige Seitenbild kann auch hier nicht erreicht werden; ornamentale Zeilenfüllung dürfte hier keinesfalls wie auch beim Briefsatz nicht am Platze sein, weil sie bei den vielen offenen und halboffenen Zeilen zu sehr in den Vordergrund treten würde. Bei Dramen in Versen, die natürlich ihre Achse wieder an der linken Seite haben, kann eine sehr geschickte und angenehme Wirkung erzielt werden, wenn die Personennamen auf der senkrechten Mittellinie der Seite in Fettdruck stehen, wie etwa in der älteren Shakespeare-Ausgabe des Bibliographischen Instituts in Leipzig. Bei Dramen in Prosa ist die Voranstellung des Personennamens vor die Rede in fetter Schrift zu empfehlen, die scenischen Anmerkungen sind hinter den Personennamen in einem kleineren Schriftgrad und in eine Klammer zu setzen. In dieser Hinsicht sind die Reklamhefte recht gut arrangiert; aber auch bei Prosadramen kann der Personenname in eine Zeile für sich gestellt werden; wie z. B. in Korfiz Holms „Arbeit“ (Albert Langen, München), wo der Personenname jedesmal an die linke Senkrechte des Druckspiegels angelehnt ist.

Der Katalogsatz und die Anordnung von Cirkularen, Reklamekarten und Prospekten muss nach den Principien ruhiger Flächenwirkung und einer angenehmen und gleichmässigen Verteilung des Satzes arrangiert werden.

Das ästhetische Gefühl ist hier fast allein ausschlaggebend; das ästhetische

Gefühl muss in unseren Druckern und Setzern an den einfachen Aufgaben des glatten Satzes grossgezogen und herangebildet werden; darum müssen wir auf dessen künstlerische Anordnung vorläufig unser Hauptaugenmerk richten.

Das Format des Buches sei handlich, die schlanke, rechteckige Form, dem rechteckigen Druckspiegel angepasst, ist hier am meisten zu empfehlen, wie Jacobsens Werke (Diederichs), Die Blätter für die Kunst (Bondi), Holm, Die Könige (Albert Langen). Quadratische oder annähernd quadratische Bücher wirken immer mehr oder weniger plump wie Otto Erler, Giganten (Breitkopf und Härtel) und Lauff, Herodias (Albert Ahn).

Das Papier sei nicht glatt, glänzend und satiniert, sondern stumpf, leichtrauh, sanft gerippt — und natürlich holzfrei. Die sogenannten deutschen Kunstdruckpapiere mit ihrer leichten Brüchigkeit und der spiegelglatten Oberfläche sollten nur in wenigen Ausnahmefällen, etwa in kunsthistorischen Publikationen, wo die Reproduktionen ein derartiges Papier bedingen, angewandt werden. Die japanischen und holländischen Büttenpapiere sind sehr zu empfehlen; aber sie sind teuer. Für sie hat eine der ältesten und vorzüglichsten Papierfabriken Deutschlands, Berthold Siegismund in Berlin, einen qualitativ vorzüglichen Ersatz geschaffen in dem Bütten-Hadern-Ersatz, das den geschöpften Papieren in Aussehen und Stoffmischung durchaus entspricht, aber um die Hälfte billiger ist. Diesem Hadernpapier sei die weiteste Verbreitung gewünscht. Diederichs hat es u. A. in dem Gedichtbande der Annette von Droste verwandt, Hermann Seemann Nachfolger in den Einzelausgaben von William Morris' Schriften.

* *
*

DREIZEHNTES KAPITEL.
DIE PARISER WELTAUSSTELLUNG IM JAHRE 1900.

Mit geheimem Bangen und Sorgen sahen diejenigen unserer Buchdrucker und Verleger, die sich um die künstlerische Ausbildung unseres Buchgewerbes in emsigem Bemühen und heiligem Eifer verdient gemacht hatten, der Pariser Weltausstellung zur Jahrhundertwende entgegen. Wohl war die Tyrannenherrschaft der Novellistik und der weichlichen „malerischen" Illustration in der Buchausstattung seit ein paar Jahren im Wesentlichen gebrochen; aber an dem jungen Baum der neuen Buchkunst waren doch kaum erst ein paar Knospen entsprungen, die allerdings für spätere Jahre auf ein reiches, herrliches Blühen deuteten — aber was boten diese Hoffnungen Greifbares für die Gegenwart? Unsere Leistungen im Buchgewerbe sollten jetzt sich auf dem Weltmarkt an denen der anderen Nationen messen; und da schien es den meisten klar, dass die Deutschen den Fremden gegenüber, den Franzosen, Engländern, Skandinaviern u. s. w. als die Unterlegenen erscheinen würden. Wenn auch ihre buchgewerblichen Erzeugnisse durch technische Vollendung wohl hervorragen mochten, so würden sie doch in ästhetischer Hinsicht denen der übrigen Länder weit nachstehen müssen.

Es hat sich in der Weltausstellung allerdings die Gärung im deutschen Buchgewerbe widergespiegelt. Man konnte dort noch einmal sehen, wie einigen biederen Verlegern die neue Buchkunst immer noch als eine lächerliche Revolution, als eine übermütige, tolle Extravaganz junger Reklamehelden erschien und wie jene sich redlich bis auf den heutigen Tag bemühten, den ungeheuerlichen Tiefstand des deutschen Buchgewerbes nur ja mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln zu erhalten und das Vertrauen der Käufer auf die schamloseste Weise auszunutzen. Aber es zeigte sich auch deutlich in Paris, wie in Deutschland in den letzten Jahren durch die ernste und energische Thätigkeit einiger jüngerer Verleger das deutsche Buchgewerbe auf eine höhere Stufe gehoben war, und wie der staunenswerte Erfolg, den die neue Buchkunst in Deutschland selbst gefunden hatte, ältere Verlagshäuser im Laufe der Zeit mitgerissen hatte, so dass der Gesamteindruck des deutschen Buchgewerbes in Paris im Grossen und Ganzen betrachtet im höchsten Masse achtunggebietend war und diejenigen Verleger, die die Herstellung ihrer Bücher noch nicht künstlerischen Principien unterworfen hatten, deutlich sich als rückständige Geister erwiesen. Dieser Erfolg ist gewiss zum Teile auch den wertvollen Anregungen zu danken, die in zahllosen Aufsätzen und Abhandlungen der letzten Jahre in Zeitschriften und Zeitungen geboten wurden. Es sei da vor allem die sehr erspriessliche Thätigkeit der Zeitschrift für Bücherfreunde, des Archivs für Buchgewerbe, der Exlibris-Zeitschrift, der Buchhändler-Zeitung, der Papier-Zeitung und des Buchhändler-Börsenblattes hervorgehoben, in denen auf die Missstände und Schäden des deutschen Buchgewerbes aufmerksam gemacht wurde, einschlägige Fragen zur Diskussion kamen und die Ziele und Gesetze der modernen dekorativen Buch-

Innentitel des Katalogs der deutschen Buchgewerbe-Ausstellung von J. V. Cissarz.

kunst verschiedentlich beleuchtet und dargelegt wurden. Leute wie Peter Jessen, Fedor von Zobeltitz, Otto Julius Bierbaum, Otto Goebel, Paul Kersten, K. E. Graf zu Leinigen-Westerburg, Otto Mühlbrecht, Ernst Schur haben sich um die Sache der künstlerischen Buchausstattung in diesem Sinne unbestreitbar hohe Verdienste erworben.

Die verbreitetste und vornehmste Zeitschrift für das Buchgewerbe ist die Zeitschrift für Bücherfreunde, die seit 1897 erscheint und von Fedor von Zobeltitz herausgegeben wird. Wenn wir auch die Schwierigkeit, ein derartiges Blatt für ein grösseres Publikum interessant zusammenzustellen, nicht unterschätzen wollen, so vermögen wir doch nicht den Kurs zu billigen, den die Zeitschrift für Bücherfreunde besonders in den letzten Jahren eingeschlagen hat, trotz ihrer unleugbaren grossen Verdienste. Es giebt im modernen Buchgewerbe so viele brennende Fragen und wichtige Probleme, die zu behandeln sind und durch gegenseitige Aussprache und mannigfaltige Beleuchtung einer Klärung und Lösung entgegengeführt werden können, dass es uns nicht richtig erscheint, wenn die Zeitschrift für Bücherfreunde den rein-wissenschaftlichen und den historischen Forschungen einen so weiten Raum einräumt. Unschwer würde sich ihr Leserkreis leicht verdoppeln lassen, wenn die Zeitschrift aktueller wäre und in ihren Beiträgen nicht so häufig Streifzüge auf ganz entfernte, kaum noch mit dem Buchgewerbe zusammenhängende Gebiete machen würde; statt lediglich dem Interesse der Sammler zu dienen, würde sie dann sich mehr in den Dienst der Allgemeinheit stellen und dadurch ein breiteres Publikum finden. Weit mehr entspricht seit seiner Umgestaltung das Archiv für Buchgewerbe diesen Ansprüchen; der Ton dieses Blattes ist frischer und lebendiger, und man spürt die nahe Fühlung, die diese Zeitschrift mit dem Zeitgeist hat. Peter Jessen, Rudolf Kautzsch, Jean Loubier sind in ihren Spalten häufig zu finden.

WEINBAU, WEINHANDEL UND SCHAUMWEIN-BEREITUNG

Menge und Güte der Produkte des deutschen Weinbaues sind durch den wechselnden Einfluß der Witterung in den einzelnen Jahren sehr verschieden, und trifft solches in beiderlei Hinsicht, sowohl für die einzelnen Gegenden als auch deren Orte unter einander, zu. Gute Weinjahre sind eben durch klimatische Verhältnisse nicht reich an Zahl. Für die letzten hundert Jahre wären als solche 1802, 1804, 1807, 1811, 1815, 1819, 1822, 1825, 1827, 1834, 1835, 1842, 1846, 1848, 1857, 1858, 1859, 1861, 1862, 1865, 1868, 1874, 1875, 1884, 1886, 1889, 1893 und 1895 zu nennen, ohne daß jedoch diese Zahlen für alle Bezirke zutreffen. Je höher die Qualität der Weine steigt, um so geringer wird die Menge des Ertrages, und wenn auf erstere besonders Rücksicht genommen wird, so ergeben sich in einem vollen Ertragsjahre immer nur für den Hektar, mit 14000—16000 Weinstöcken, etwa 48 hl Wein. In verschiedenen deutschen Weinbaubezirken wird bei größerem Gutsbesitz während des Einbringens der Trauben eine auf das Peinlichste durchgeführte Trennung der Trauben und Beeren nach ihrer Qualität vorgenommen, und werden hierdurch auch in Jahren, die im Allgemeinen nur einen mittleren Wein liefern, doch sehr hervorragende Gewächse erzielt. Der deutsche Weinbau dehnt sich vorwiegend auf die westlichen Bezirke des Reiches aus, und die Hauptstätten desselben befinden sich in der Nähe des Rheines oder an dessen Nebenflüssen. Gerade in den nördlicher gelegenen Bezirken sind Hügel und Bergabhänge mit südlicher Lage vorhanden, welche sich durch besonders günstige klimatische und Boden-Beschaffenheit für den Anbau der Rieslingrebe sehr eignen. Diese Rebsorte, welche als aus einem Wildling des Rheinthales oder einem seiner Nebenthäler entstanden betrachtet wird, liefert Weine, denen, trotz verschiedener Zuchtmethoden der Rebe, neben sonstigen edelen Eigenschaften ein ganz hervorragendes und charakteristisches Bouquet eigen ist. Dieses hat den Weltruf der deutschen Weine zu Stande gebracht und macht sich in so feiner und ausgesprochener Weise nur bei den Gewächsen aus den hauptsächlichsten deutschen Weinbaugebieten bemerkbar; es tritt in anderen Weinbauländern in so auffallender Weise zurück, daß man deren Rieslingweine nicht mehr als das Produkt derselben Rebsorte

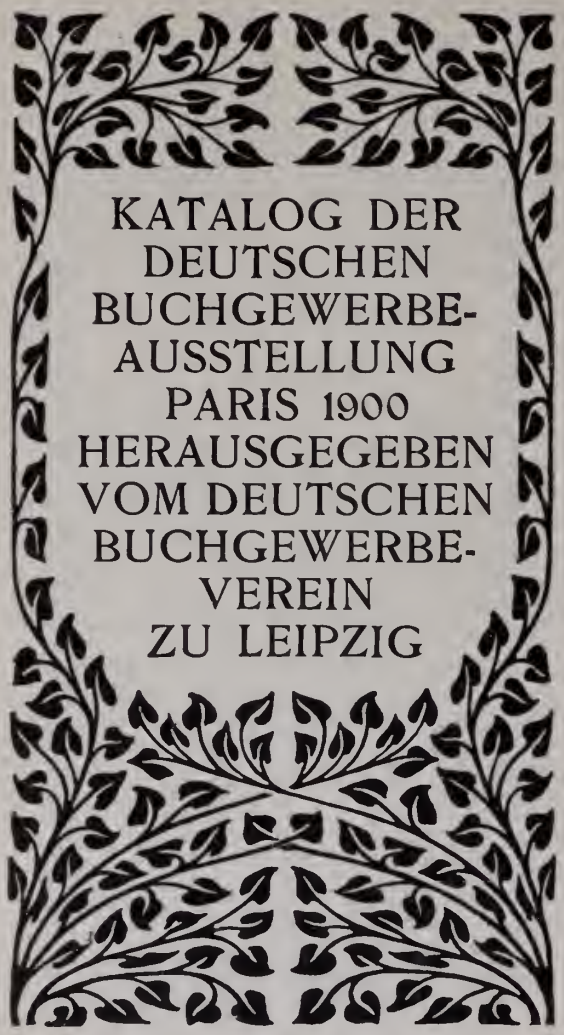
Aus dem Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches in Paris 1900;
Schrift entworfen von Georg Schiller; Ornamente von Bernhard Pankok.
Verlag der Kaiserlichen Reichsdruckerei in Berlin.

Innentitel des Katalogs der deutschen Buchgewerbe-Ausstellung von J. V. Cissarz. // // //

Als eine ganz besonders bedeutsame und ruhmvolle That aber darf es angesehen werden, dass die kaiserlich deutsche Reichsdruckerei in Berlin bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung sich die Erfahrungen und Kräfte der neuen Bewegung im deutschen Buchgewerbe zu Nutzen machte und in dem deutschen Reichskatalog ein so ausgezeichnetes Druckwerk schuf, das berufen schien, nicht nur in allen Landen ungeteilten Beifall zu finden, sondern in sich den Charakter der deutschen Buchkunst auszuprägen. Gustav Kühl schrieb bei Gelegenheit einer Besprechung dieses Katalogs in der dekorativen Kunst (IV, Heft 1): „Die Abhandlungen in dem deutschen Kataloge der Pariser Weltausstellung, auch in dem Sonderkatalog der dortigen Buchgewerbe-Ausstellung, bilden einen fast ununterbrochenen Triumphgesang auf die augenblickliche Blüte der deutschen Gewerbe. Dass diese laute Art nicht den Eindruck leeren Renommierens macht, liegt — vielmehr, als es der unbefangene Leser ahnen mag — an der vornehmen Ausstattung dieser Kataloge, die schon für sich den Leser suggestiv überzeugt, dass er es beim Ueberblicken ihres Inhalts mit den Zeugnissen eines Kulturvolkes zu thun hat."

Den wirtschaftlichen und technischen Teil im deutschen Buchgewerbe hatte Arthur Wörnlein, der Geschäftsleiter des deutschen Buchgewerbevereins in Leipzig, den künstlerischen Teil Peter Jessen, der Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin bearbeitet. Die Abhandlungen, und zwar nicht nur dieser beiden Teile, wirken besonders durch den kühlen sachlichen Ton, in dem sie gehalten sind, frappierend und überzeugend.

Es will uns aber nicht recht einleuchten, wenn Gustav Kühl in seinem Aufsatz fortfahrend gerade an dieser Schöpfung noch englische Einflüsse konstatieren will. Uns will es eher scheinen, als manifestiere sich in diesem



Vortitel des Katalogs der Buchgewerbe-Ausstellung von J. V. Cissarz. ////////

Katalog ein gesundes und erfreuliches Zurückgreifen auf die Tendenzen unserer deutschen alten Meister, die dem modernen Empfinden und dem neuen Ornamentstil angepasst sind. Das Liniengefühl und der dekorative Stil in dem Buche sind nicht specifisch englisch, sondern Zeitstil; empfunden aber sind die Zeichnungen ganz deutsch.

Das stumpfe, mattgelbe Papier des Katalogs stammt aus der Fabrik J. W. Zanders in Berg.-Gladbach, der graue Leinenstoff zum Deckelbezug von Krumhoff und Afinger, der Einband von Gustav Fritzsche in Leipzig und die Zeichnungen für den Einband und das Vorsatzpapier und der dekorative Schmuck des Buches von Bernhard Pankok in München.

Eine feine, geistreiche Symbolik spricht sich in den reizenden Zeichnungen zu den verschiedenen Abschnitten des Kataloges aus; durch die matten Farben ist eine wundervolle Diskretion in der Wirkung erreicht; die Zeichnungen treten nicht als selbständige Gebilde hervor, sondern weichen in vornehmer Reserve vor dem tiefen Schwarz und feurigen Rot der Typen zurück und betonen so ihren Charakter als dekorativen Schmuck des Buches. Pankoks feines Liniengefühl und weises Masshalten in der Ornamentik tritt in den rhythmisch-geschwungenen Vignetten vorzüglich zu Tage; dabei gebietet der Künstler über eine lobenswerte, formale Sicherheit. Nur die symbolischen Zeichnungen zu den einzelnen Abteilungen des Kataloges sind zuweilen ein wenig gar zu zart, zu andeutend und zu skizzenhaft gehalten, so dass sie hie und da empfindungslos und leer wirken. Die Kürze der Zeit, in der diese gewaltige Arbeit bewältigt werden musste, mag eine Entschuldigung dafür sein.

Neben diesem offiziellen Katalog wurde noch vom deutschen Buchgewerbeverein ein Sonderkatalog der deutschen Buchgewerbeausstellung in Paris 1900 herausgegeben, der sich dem Reichskatalog als völlig ebenbürtig

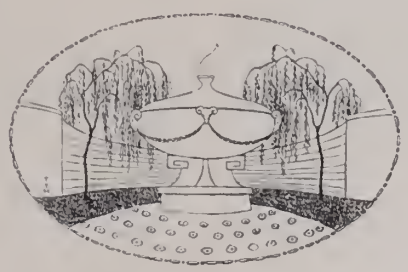
zur Seite stellt. Es wurde für den Druck eine gute Antiquatype von Genzsch und Heyse verwandt, das gelbe, imitierte Büttenpapier stammt von Flinsch in Leipzig; den Druck führte Breitkopf und Härtel, den Einband Hübel und Denck in Leipzig aus; die künstlerische Leitung des Druckes unterstand J. V. Cissarz, von dem auch sämtlicher Buchschmuck herrührt. Der köstliche Ornamentstil Cissarzens ist an früherer Stelle schon eingehend besprochen und gewürdigt worden. Der graziöse und biegsame Schwung der rein floralen Ornamente zeigt Cissarz in seiner vollendeten Reife und bisher höchsten Vollendung; sie erheben dieses Buch zu einem bedeutsamen Wertobjekt.

Die Kataloge der übrigen Länder treten hinter diesen ausgezeichneten, deutschen Schöpfungen weit zurück; die wenigsten hatten überhaupt daran gedacht, hier künstlerische Principien zur Geltung zu bringen; hier triumphierte die deutsche Gründlichkeit und der deutsche Ernst.

Es hat sich die junge Buchkunst in einer kurzen Spanne Zeit schon in einen Teil des Volkes eingelebt, schnell, gesund und kräftig hat sie sich in Deutschland entwickelt. Vor acht Jahren lag sie noch in den Windeln, und heute nach so wenigen Jahren steht sie schon auf eigenen Füssen und ist so sehr gewachsen und in die Höhe geschossen, dass sie über manche fremden Nationen schon hinausragt, manchen älteren Kulturländern bis an die Schulter reicht. Es sei uns ein Gebot, das strenge zu befolgen gilt, mit grösster Selbstzucht und eiserner Energie auf den einmal eingeschlagenen Wegen weiter zu schreiten; dann wird sich unseren Kindern der kühne Traum einer tiefen und wahren, alles umfassenden Volkskunst erfüllen, die alles Leben und alle Alltäglichkeit im Leben mit dem lichtspendenden und begnadenden Sonnenschein der Schönheit verklärt. Arbeiten wir jeder auf seinem Felde und in seinem Gebiet daran, unserem Volke ein Erzieher zu sein, ein Erzieher zur Schönheit.

Die Begeisterung für edlen Lebensgenuss und Schönheit, wie sie in unseren Tagen wieder erwacht, lässt uns dann mit Ulrich von Hutten ausrufen:

„Es ist eine Lust zu leben!“



LITTERATURVERZEICHNIS.

Dieses Verzeichnis der einschlägigen Buch- und Zeitschriften-Litteratur erhebt keinen Anspruch auf absolute Vollständigkeit; es sollen nur die hauptsächlichsten Bücher und Aufsätze über die moderne Buchkunst hier aufgeführt werden. Die mit * versehene Litteratur wurde von dem Verfasser benutzt.

Abkürzungen: A. f. B. = Archiv für das Buchgewerbe. — Z. f. B. = Zeitschrift für Bücherfreunde. — B. f. d. d. B. = Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. — D. K. u. D. = Deutsche Kunst und Dekoration.

I. Bücher.

*Adam, P., Der Bucheinband. Seine Technik und Geschichte. Leipzig 1890.

*Beardsley, Aubrey, A Book of fifty drawings, with an ikonography of the Artists work by Aymer Vallance.

— A second Book of fifty drawings.

Berlepsch, H. E. von, Walter Crane.

Bing, S., Le Japon artistique. Paris 1888.

— Japanischer Formenschatz. Leipzig.

*Bode, Wilhelm, Kunst und Kunstgewerbe. Berlin 1891. B. u. P. Cassirer.

Bucheinbände, 300 künstlerische, aus dem 14. bis 19. Jahrhundert. Katalog. Leipzig 1898.

Burger, Konrad, Exlibris. Sammlung des Börsenvereins der deutschen Buchhändler. Leipzig 1897.

Burlington, Fine Arts Club, Catalogue of the exhibition of bookbindings. 1891.

*Crane, Walter, Dekorative Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. II. Aufl. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger.

— Linie und Form. Ebenda.

— Grundlagen der Zeichnung. Ebenda.

— Cobden-Sanderson, William Morris, Reginald Blomfield etc., Kunst und Handwerk (Arts and Crafts Essays).
II. Die Buchkunst. Ebenda.

Hamann, Ludwig, Der Umgang mit Büchern. Leipzig 1898.

Hermann, Georg, Der Simplicissimus und seine Zeichner. Berlin 1900.

Kampmann, C., Die graphischen Künste. Sammlung Göschen. Leipzig 1898.

Katalog, Amtlicher, der Ausstellung des Deutschen Reichs auf der Weltausstellung in Paris 1900: Buchgewerbe. Wirtschaftliches und Technisches von Arthur Woernlein, Kunst von Peter Jessen. Berlin 1900.

Katalog der deutschen Buchgewerbeausstellung, Paris 1900. Herausgegeben vom deutschen Buchgewerbeverein. Leipzig 1900.

Katalog der ersten Ausstellung deutscher Holzschnitte. Leipzig 1898.

Klemm, Heinrich, Bibliographisches Museum. Dresden 1884.

Klinger, Max, Malerei und Zeichnung. Leipzig 1895.

Koppe, Carl, Professor Dr., Wesen und Bedeutung der graphischen Künste. Hamburg 1898.

Kutschmann, Th., Geschichte der deutschen Illustration. Goslar 1901.

*Larisch, Rudolf von, Ueber Zierschriften im Dienste der Kunst. München 1899.

— Beispiele künstlerischer Schrift. Anton Schroll & Co., Wien 1900.

Leiningen, K. E. Graf zu, Westerburg, deutsche und österreichische Bibliothekzeichen. Exlibris. Stuttgart 1901.

Lützow, Carl von, Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnittes. Berlin 1893.

Maul J. & H. Friedel, Deutsche Bucheinbände der Neuzeit. Leipzig 1888.

*Morris, William, Kunsthoffnungen und Kunstsorgen. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger.

— Catalogue of a Portion of the vanable collection of Manuscripts, Printed Books etc. 1878.

Mucha, Alphonse, Son oeuvre. Separatabdruck der Plume. Paris 1899.

Mühlbrecht, Otto, Die Bücherliebhaberei am Ende des XIX. Jahrhunderts.
Bielefeld und Leipzig.

*Muther, Richard, Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance. Georg Hirth, München 1890.

*— Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert. München 1894.

Pennell, Moderne Illustration. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger. 1901.

Pfau, Ludwig, Kunst und Kritik. Stuttgart 1888.

Ramiro, Erastène, Catalogue descriptif et analytique de l'oeuvre gravé de Félicien Rops. Paris 1888.

Rops, Félicien, Son oeuvre. Separatabdruck der Plume.

Rosner, Karl, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert. Berlin 1898.

Ruskin, Sesam und Lilien. (London 1876), deutsch Leipzig 1900.

Sattler, Josef, 42 Exlibris. Deutsche Kleinkunst. Berlin 1894.

Schur, Ernst, Grundzüge und Ideen zur Ausstattung des Buches. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger.
Seemann, Theodor, Lehrbuch der vervielfältigenden Künste im Umriss. Dresden 1894.
Seidlitz, Woldemar von, Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes.
Seyler, Gustav A., Exlibris, illustriertes Taschenbuch. Berlin 1895.
Siegismund, Berthold, Praktische Winke für den Verkehr der Verlagsbuchhändler mit der Papierhandlung. Berlin circa 1885.
Das **Steinpapier.** Wien 1900.
Vallance, The Art of William Morris. An illustrated record, 210 Copies.
— William Morris, his art, his writings and his public life. London 1897.
Weise, O., Professor, Schrift und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Leipzig 1899.

II. Aufsätze.

Adam, Paul, Der „Vorsatz" und die Innenseite des Deckels. Z. f. B. 1897, II. S. 622, Heft 7 ff.
Berlepsch, Valendas, Hans E., Katalog d. deutschen Abteilung der Pariser Weltausstellung 1900. D. K. u. D. 1900, S. 509 ff.
— William Morris by Aymer Vallauce. D. K. u. D. 1899 II, S. 334 ff.
Bethge, Hans, Schöne Bücher. Der Lotse I, 38.
— Das Buch als Kunstwerk. Beilage zur Allg. Zeitung. 1901. No. 240.
***Bierbaum, Otto Julius,** Gedanken über Bücherausstattung. Z. f. B. I, 4, (1897).
*— Moderne Holzschnitte. Versacrum I, 10.
Blei, Franz, Aubrey Beardsley. Pan V, 4. S. 256—260.
Bode, Wilhelm, Berliner Malerradierer, M. Klinger. „Graphische Künste". 1896, XIII.
Bruns, Max, Die lyrische Mappe. Z. f. B. IV, 12, (1901).
Deneken, Dr. Friedrich, Frederik Hendriksen und das dänische Buchhandwerk der Gegenwart. Z. f. B. II, 1898, II, Heft 8/9, S. 363 ff.
Diederichs, Eugen, Der Fall Kröner. Zukunft 1898, No. 17. Erwiderung des Herrn Kröner. Beilage der Allg. Zeitung 1899, No. 25.
Eckmann, Otto, Zu meiner Schrift. Vorrede zu den Eckmann-Schriftproben. Offenbach a. M. 1900.
Fuchs, Georg, Melchior Lechter. D. K. u. D. 1897, I.
Goebel, Theodor, Das Moderne im Buchdruck. Schweizer Graphische Mitteilungen, September 1899.
Graul, Richard, Graphische Künste XV, 1892, 4.
Grautoff, Otto, Die deutsche Buchschmuck-Ausstellung im Dresdener Kunstgewerbemuseum. B. f. d. B. 1899, No. 93 u. Dresdener Zeitung 1899, No. 91.
— Neue Buchausstattung. Buchhändlerwarte 1899, No. 25.
— Neue künstlerische Schriftproben. B. f. d. d. B. 1900, No. 263.
— Münchener Gutenbergfeier und Münchener Gutenbergausstellung. B. f. d. d. B. 1900, No. 158.
— Breitkopf & Härtel. Deutsche Inserentenzeitung 1900, No. 4.
— Die Exlibris-Sammlung des Grafen zu Leiningen-Westerburg. B. f. d. d. B. 1901, No. 41. u. 70.
— Ueber Exlibris. Münchener Neueste Nachrichten 1901, No. 314.
— Fidus, Th. Th. Heine. A. f. B. 1901. Heft 3/4 u. 6.
Halm, Dr. Philipp, Joseph Sattler. Umschau 1897, No. 40, 41.
Hennig, Paul, Die zweite Ausstellung des Verbandes der Illustratoren zu Berlin. B. f. d. B. 1899, No. 123.
Hermann, Georg, Die Jugend und ihr Künstlerkreis. Z. f. B. IV, 2/3 1900.
Hevesi, Ludwig, Hans Schwaiger, Versacrum, August 1898.
Hölscher, G., Das Buch auf der Pariser Weltausstellung. B. f. d. B. 1900, No. 146.
Holle, Professor Dr. G., Deutsche Schrift. Deutsche Welt, Berliu 1899 vom 17. IX. II. B. f. d. d. B. 1899, 267.
Jessen, Dir. Dr. Peter, Die neue Kunst und das Buchgewerbe. A. f. B. 1899, 1/6.
*— Die neue Kunst und das Buchgewerbe. Vortragscyklus im Leipziger Buchgewerbemuseum, Winter 1899. B. f. d. d. B. 1899, No. 20, 28, 32, 40, 45. Referent A. Woernlein.
— Der Katalog des Deutschen Reiches für die Pariser Weltausstellung. B. f. d. d. B. 1900, No. 97.
— Der Katalog der deutschen Buchgewerbe-Ausstellung in Paris. B. f. d. d. B. 1900, 173.
***Kautzsch, Direktor Dr. Rudolf,** Die Illustration. Vortragscyklus im Leipziger Buchgewerbemuseum. Winter 1900. B. f. d. d. B. 1900, No. 23, 31, 33, 43, 47, 54. Referent E. Kiesling.
— Das deutsche Buchgewerbe auf der pariser Weltausstellung. A. f. B. 1901, 2, 3, 4.
— Die Lithographie als Kunst. A. f. B. 1901, 4, 5.
*— Die Veröffentlichungen der Reichsdruckerei. Leipziger illustrierte Zeitung, Mai 1901.
— Der moderne deutsche Holzschnitt. Vortrag im sächsischen Kunstverein zu Dresden am 19. II. 1899.
— Alte und neue Buntpapiere. A. f. B. 1901, 2.
— Von der internationalen Ausstellung für neuzeitige Buchausstattung im Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld. Z. f. B. III. J. 1899/1900, Heft 4.
***Kersten, Paul,** Der künstlerische Bucheinband. Z. f. B. I. J., Heft 6, S. 307 ff. 1897,
*— Das Buntpapier und seine Verwendung besonders für Bucheinbände. Z. f. B. IV, 5/6 (1900).
— Die Buchbinderei im Bereiche der häuslichen Kunstpflege. 1899. Ztschrft. f. Liebhaberkünste.
— Die venezianische Ledertechnik. 1887. Illustr. Zeitung f. Buchbinderei.
— — französische u. deutsche Bucheinbände. 1894. Illustr. Zeitung f. Buchbinderei.

Kersten, Paul, Die Verzierung des Bucheinbandes. Zeitschr. für Liebhaberkünste. 1899.
— Geschichte und Aesthetik des küustlerischen Bucheinbandes 1900. Kunstgewerbebl. 1900.
— Geschichte und Technik des Lederschnitts. Ratgeber für d. gesamte Druckindustrie Leipzigs. 1897.
— — Geschichtliches über Buchbinderei. 1897. R. f. d. gesamte Druckindustr. Leipzigs.
— — Künstlerische Bucheinbände. Das Stiefkind unserer Gebildeten. 1897. Ratg. f. d. gesamte Druckindustrie Leipzigs.
— Künstlerische Bucheinbände der Weltausstellung in Paris. 1900. A. f. B. 1900.
*— Moderne Bucheinbände. Beilage z. Allgem. Zeitung. München 1898. III. Quart.
— — Zur modernen Buchdeckel-Dekoration. 1899. Illustrierte Zeitg. f. Buchbinderei.
— Der künstlerische Bucheinband. Z. f. B. I., 6. (1897).
Kiesling, Ernst, Aus der Ausstellung des deutscheu Buchhändlerhauses. B. f. d. d. B. 1899, No. 195.
— Das deutsche Buchgewerbehaus in Leipzig. B. f. d. d. B. 1900, No. 41.
— Ausstellung dänischer Bucheinbände. B. f. d. d. B. 1899, 116.
— Prachtwerke und Kunstdrucke. B. f. d. d. B. No. 119.
— Ein buchgewerbliches Kunstwerk aus Dänemark. B. f. d. d. B. 1899, No. 107.
***König, Heinz**, Wie entstehen Schriftformen? A. f. B. 1900, 11/12.
— Wie entstehen Schriftformen? A. f. B. 1901, 6.
Krüger, Professor Dr. G., Gebundene Bücher. Frankfurter Zeituug 20. April 1901.
***Kühl, Dr. Gustav**, Neue Bucheinbände. Dekorative Kunst 1901, Heft 24.
Lattmann, Fr. Adolf, Zur Reform im Buchgewerbe. D. K. u. D. 1899, II, S. 525 ff.
Lehnert, Dr. Georg, Japanische Farbenholzschnitte. Universum 1900, Heft 18.
Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu, Etwas über Exlibris. Z. f. B. I. (1897).
Leisching, Julius, Emil Orlik als Buchkünstler. Z. f. B. IV, 4 (1900).
Lichtwark, Alfred, Der Bucheinhaud. Z. f. B. I, 1, (1897).
Loubier, Dr. Jean, Künstlerische Leinenbäude. A. f. B. 1901, 5.
— Der künstlerische Bucheinband in alter und neuer Zeit. A. f. B. 1901, 6, 7.
— Die Kunst im Buchdruck. Z. f. B. 1898, II, Heft 10, S. 424 ff., Heft 11, S. 475 ff.
Meier-Gräfe, Julius, Moderne Bucheinbände. Kunst für Alle 1896/97, Heft 16.
— Der gegenwärtige Staud des Buchgewerbes in Paris und Brüssel. Z. f. B. I, 1, 2. (1897).
— Die moderne Illustrationskunst in Belgien. I. Félicieu Rops Z. f. B. I, 6. (1897).
— Die moderne Illustrationskunst in Belgien. II. Die Neueren Z f. B. 1897, II, Heft 10, S. 505 ff.
Müller, Volkmar, Ein typographisches Prachtwerk des deutschen Buchgewerbevereins. B. f. d. d. B. 1899, No. 23.
— Prachtwerke und Kunstdrucke in der Buchgewerblichen Ausstellung im deutschen Buchhäudlerhause zu Leipzig. 1899, No. 119, 122.
Osborn, Max, Otto Eckmanns kunstgewerbliche Entwickluug. D. K. u. D. 1900, II, S. 313 ff.
Poppenberg, Felix, Buchschmuck von Th. Th. Heine. Z. f. B., I, 5 (1897).
Ptz., M, Das moderne Ausstattungsmaterial. B. f. d. d. B., No. 217.
Rheden, Klaus v., Neue Prachtwerke. Z. f. B. IV, 1.
— Der „Pan". Z. f. B. II, 1897, S. 528 ff.
— Hermann Vogel als Illustrator. Z. f. B. 1897, II, S. 642 ff.
Rosenhagen, Hans, Gegenwartskunst. Der Tag 1901, No. 89.
Schlaf, Johannes, Die neuere deutsche Karikatur. Die Zeit, No. 295.
Schliepmann, Hans, Zur Aesthetik der Buchausstattung. Z. f. B. I, 9, (1897).
Schlo ke, Otto, Das Buchgewerbe in der Pariser Weltausstellung. B. f. d. B. 1900, No. 195, 219, 234, 260, 261.
Scholermann, Wilhelm, Neues vom Bucheinband des Auslandes. Z. f. B., IV, 2/3, (1900).
— Beispiele künstlerischer Schrift. A. f. B. 1900, 11/12.
— Buchschmuck. Versacrum, I, 9.
Schulhof. Walter, Aeltere Buntpapiere. A. f. B. 1901, 4, 5.
— John Jack Vrieslander. A. f. B. 1901. — E. M. Lilien. A. f. B. 1901, 2. — Richard Grimm. A. f. B. 1900, 11/12.
Schulz, Hans, Der Verlag von Eugen Diederichs. A. f. B. 1900, 11/12.
Schulze, O., Paul Kersten. D. K. u. D. 1900, II, S. 193 ff.
Schumann, Paul, Johann Vincenz Cissarz. D. K. u. D. 1900, II, S. 199 ff.
***Schur, Ernst**, Der moderne Buchumschlag iu Deutschland. Monatsschrift f. neue Litteratur und Kunst 1897, Heft 9 u. 10.
Schwarz, Hans, Das Buchgewerbe auf der Pariser Weltausstellung. A. f. B. 1900, 9/12.
Servaes, Franz, Hokusai. Der Tag 1901, No. 127.
Singer, Dr. Hans W., Eine Uebersicht über die Fortschritte auf graphischem Gebiet. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1901, No. 63, 64.
Smalian, Hermann, Die Mode in den Buchschriften. A. f. B. 1901, 7.
Sondheim, Moritz, Die Buchkuustausstellung im Frankfurter Kunstgewerbemuseum. Frankfurter Zeitung 1899, No. 337.
Sponsel, J. L., Heinrich Vogeler. Deutsche Kunst und Dekoration 1899, II, S. 293 ff.
Steiner, E., Gleeson White. A. f. B. 1901, 3.
Symons, Arthur, Aubrey Beardsley, London. Fortnightly review. Mase in a recent number of the Idler.
Toorop, Jan. D. K. u. D. 1899, II, 541 ff.
van de Velde, Henry, neue Drucktypen. A. f. B. 1900, 11/12.
Volkmann, Dr. Ludwig, Wege und Ziele der deutschen Buchausstattung. A. f. B 1901, 5.
Weiss, E. R., Ueber den moderuen Holzschnitt. Wiener Rundschau 1901, No. 8.
Zobeltitz, Zur Reform der Buchausstattung, Z. f. B. III. 1899/1900, H. 11.
Zur Westen, Walter v., Der künstlerische Buchumschlag: in Frankreich und Nordamerika. Z. f. B. 1898, II, Heft 10, S. 401 ff.

Zur Westen, Walter v., Der künstlerische Buchumschlag: III, Deutschland. Z. f. B. 1899/1900. Heft 1. S. 1 u. ff.
— — III, Oesterreich, Schweiz, Italien, Holland, Belgien, Skandinavien, Russland, England, Z. f. B. III. 1899/1900, Heft 7.
— Die Bucheignerzeichen. Z. f. B. IV, 10/11 (1901).
— Ueber Bucheignerzeichen. A. f. B. 1900, 11/12.
— Buchillustration und Buchschmuck in Deutschland. Sonntagsbeilage der Nationalzeitung vom 30. Nov. 1898.
— Die künstlerische Dekoration der Buchumschläge und Leinwandbände. Vortrag im Verein f. deutsches Kunstgewerbe zu Berlin am 12. X. 1898. B. f. d. d. B. 1898. 244/245
— Das moderne Buchgewerbe auf der Sonderausstellung: Die Kunst im Buchdruck, im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. B. f. d. d. B. 1898, No. 257.
Wetzig, E., Die revolutionäre Moderne im Titelsatz. A. f B. 1901, 4.
Wolff, Dr. Fritz, Bernhard Wenig. 1901, II, S. 365 ff.
Zobeltitz, Fedor von, Neue Prachtwerke. Z. f. B., IV, 10/11 (1901).
— Moderne Buchausstattung. Z. f. B., I, 1 (1897).
Zobeltitz, Fedor von, Neuere deutsche Drucker-, Verleger- u. Antiquaritätsmarken. Z. f. B. 1897, II, S. 637 ff.
— Eckmannscher Buchschmuck. Z. f. B., I, 1897, Heft 2, S. 104 ff.

Der Buchhandel und das Buchgewerbe auf der sächsisch-thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1897. B. f. d d. B. 1897, No. 99, 106, 129, 131, 184, 192.
Moderne deutsche Buchumschläge. B. f. d d. B. 1898, No. 49.
Bücherausstattung. Buchhändlerwarte 1898, No. 48.
Bucheinbände, Moderne, von Hans E. von Berlepsch. Münchner Neueste Nachr. 1898.
Das Buchgewerbe auf der Jubiläumsausstellung in Wien 1898. B. f. d. B. 1898, 249.
Buchschmuck, Moderner. D. K. u. D. 1899, II, S. 344 u. ff.
Bürck, Paul. D. K. u. D. 1899, II, S. 343 ff.
Gang eines Buchhändlers durch die Kölner Goethe-Ausstellungen. B. f. d. B. 1899, No. 278.
Spass und Humor. Frankfurter Zeitung 1900 v. 22. März.
Wettbewerbe, Unsere letzten. D. K. u. D. 1900, II, S. 137 ff.

ALPHABETISCHES KUENSTLERVERZEICHNIS.

[Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.]

Anning Bell, Robert 21. 112. 147.

Bac 61.
Baldung Grün 99.
Balmer 181.
Baluschek 65. 66. **68.** 71. 181.
Barlösius 149. 181.
Beardsley **21** u. ff. 54. 56. 100. 130. 157. 158. 176.
Behmer 156. 157.
Behrens 76. 81. 197.
Bek-Gran 149.
Berlepsch 76. **77** u. ff. 83.
Bernt 199.
Bernuth 89.
Bloss 5.
Böcklin 8. 71. 94. 112.
Braune 151.
Bruck 65.
Bürck 87. 88. 178. 199.
Burgkmaier 4. 100. 149.
Burne-Jones 15.
Busch 46. 151.

Caruchet 25.
Caspari 64. 66. 68. **82** u. ff. 138. 178.
Chéret 24. 52. 62.
Christiansen 36. 89.
Cissarz 82. **127** u. ff. 173. 176. 178. 181. 182. 202. 211.
Cobden-Sanderson 176.
Cornelius 112.
Cranach 4. 100.
Crane 15. 19. 176. 199. 200.

Damberger 151.
Dasio 150. 181.
Dieffenbach 112.
Diez 36. 89. 181.
Döpler d. J. 69. 181.
Doré 5.
Doudelet 156.
Dürer 4. 5. 99. 100. 127. 149. 185.

Eckmann 34. 35. 36. 66. 76. **80** u. ff. 83. 134. 173. 176. 178. 181. 196. 199. 200.
Edel 71.
Eichler 44. 63. 64. 89. 174.
Eisengräber 178.
Engels 89. **90** u. ff. 138.
Engl, J. B. 44. 46.
Erler 36. 89. 178. 181.

de Feure 25. 57.
Fidus 36. 52. 66. 69. 76. 83. **108** u. ff. 130. 139. 148. 149. 181. 182.
Fischer 89.
Fischl 199.
Flaxmann 112. 156.
Flintzer, Hugo 147.
Flygge 27.
Forain 24. 64.

Gallén 64.
Georgi 89.
Glut 64.
Greenaway, Kate 21.
Greiner, Otto 36. 71. 89. 181.
Grimm 89. 136.
Grünewald 99.
Guillaume 61.

Halm 34. 181.
Haustein 93.
Hegenbart 93.
Heilemann, Gerhard 61. 67.
Hein 149.
Heine 34. 44. **45** u. ff. 60. 62. 66. 76. 83. 100. 108. 130. 156. **157.**
Hendriksen 27.
Hendschel 112.
Héroux 181.
Hiroshige **32.**
Hirzel 65. 68. 82. 151. 181.
Hofmann 34. 89.
Hogarth 46.
Hokusai 32.
Holbein 149.
Hollek-Weithmann 71.
van Hoytema 27.
Hunt 15.
Hupp, Otto 99. 181. 190. 199. 200.

Illies 178.

Jank 36. 44. 63. 89. 90.
Janssen, Alfred 175.
Jordan, Wilhelm 71.
Jossot 56.

Kammerer 199.
Kampmann 174.
Kayser 65.
Kersten **161** u. ff. 175 u. ff.
Kirchner 199.
Kittelsen 34.
Klinger **8.** 10. 26. 37. 71. 181.
Knötel, Richard 181.
Kotěra 199.
Kreidolf 181. 139. 159.
Kühn, L. 191.
Kuithau 161.
Kyster 27. 174.

Larsen, Knut 27. 68.
Lebègue 25.
Lechter **102** u. ff. 133. 139. 181. 199.
Leistikow, Walter 64. 65. 151.
Leistikow, Ernst **170** u. ff.
Lemmen 156. 199. 200.
Liebermann, Max 68.
Liebermann, Ernst 151.
Liezen-Mayer 6.
Lilien 87. 178.
Ludwig 199.
Lührig 34.

Mackensen 151.
Marold 64.
Mauff 151.
Max, Gabriel 6.
Meggendorfer 42. 160.
Melichar 199.
Mersier 156.
Millais 15.
Minne 26. 156.
Mittag 178.
Moc 27.
Molkenboer 199.
Morris 15 ff. 177.
Moser 199.
Mucha 24. 199.
Müller-Schönefeld 137. 139. 151.
Münzer 44. 63. 64. 89. 93.
Myrbach 69.

Naager, Franz, in München 107. 174.
Nisle 93.

Oberländer 46.
Obrist 64. 76.
Olbrich 89. 139. 199.
Otto, Georg 181.
Overbeck 151.

Paukok 36. 76. 93. 181. 211.
Paul 44. 46. **62.** 76.
Pfaff 83. 178. 182.
Plečnik 199.

Prochownik 71.
Protzen, Otto 181.
Püttner 178.

Raders 63.
Rassenfosse 26.
Rauchinger 52.
Rehm 89.
Reznicek 44. 60.
Rhende 181.
Rhysselberghe 26. 199. 200.
Ricketts 21. 176.
Riemerschmidt 76.
Rieth 93.
Robinson 21.
Roller 199.
Rops 26. 100.
Rossetti 15. 16.
Runge 139.
Ruskin 15.

Sattler 34. **99** u. ff. 181. 194.
Savoye 82.
Scarselli 56.
Scherer 68.
Schlittgen 62. 63.
Schmidhammer 36. 150. 181.
Schnebel 71.
Scholz 65. 66. 68. 178. 182.
Schulz 44. 62. 63.
Schumacher 181.
Schwind 46. 112.
Seder 30.
Seitz, R. 199.
Semper 80.
Seurat 34.
Signac 34.
Slevogt 44. 64.
Stassen **146** u. ff. 181.
Steinlen 24. 62. 63.
Strocdel 151.
Stuck 34. 36. 65.
Sütterlin 68.

Tegner 174.
Thoma 34. 35. 65. 76. 114. 181.
Thöny 44. 61.
Thumann 6.
Toorop **27.** 178.
Torggler 181.
Toulouse-Lautrec 24. 100.
Toyokami 32.

Ubbelohde 181.

Vallotton 25. 52. 74. 75. 76. 106. 159.
van de Velde 26. 77. 78. 82. 96. 156.
Veldherr 178.
Vernet 5.
Vetter 68.
Vinnen 140.
Vogeler 138. 151. 157. 173. 181.
Voigt, Paul 181.
Volkmann 151.
Volz 94.
Vrieslander 137. 179.

Wahle 64.
Walther 89.
Webb, Philipp 21.
Weiss 52. 74. 75. 156. 157. **158** u. ff. 199.
Welti 181.
Wenig 151. 181. 199.
Werner, Anton von 6.
White, Gleeson 174. 176.
Wieland 181.
Wilke 44. 46.
Witzel, J. R. 69. 182.
Wiwel 27. 32. 33.

Zasche 82.

VERLAGS- UND KUNSTANSTALTEN.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Amsler & Ruthardt in Berlin 32.
Ahn in Köln 66. 206.

Barsdorf, Hermann, in Leipzig 118.
Bondi, Georg, in Berlin 105. 206.
Breitkopf & Härtel in Leipzig 95. 149. 175. 197. 206. 211.
Breslauer & Meyer in Berlin 87. 94.
Bruckmann, F., in München 70.

Cotta, J. G. Nachf., in Stuttgart 81. 144.

Dieckmann in Leipzig 49.
Diederichs, Eugen, in Leipzig 124. **127** u. ff. 175. 190. 197. 202. 206.
Drugulin, Wilhelm, in Leipzig 95. 135. 197.

Fischer, S., in Berlin 49. 66. 68. 81. 86. 118. 122. 175. 202.
Fischer & Franke in Berlin 143 u. ff.
Fontane & Co. in Berlin 68. 81. 86. 175.
Friedrich, Wilhelm, in Leipzig 69. 118.

Genzsch & Heyse in München 99. 190.
Gesellschaft, Photographische, in Berlin 71. 81.

Hirth, Georg (Knorr & Hirth), in München 6. 7. 35. 36. 64. 95. 175.
Hoffmann, Julius, in Stuttgart 180.
Holten, Otto von, in Berlin 95. 101. 105.

Insel, Verlag, in München 57. **154** u. ff. 202.

Klinkhardt, Julius, in Leipzig 96. 197.
Koch, Alexander, in Darmstadt 70.

Langen, Albert, in München **45** u. ff. 59 u. ff. 205. 206.

Meissner & Buch in Leipzig 79.

Numrich & Co. in Leipzig 197.

Pecht, J. A., in Konstanz 94.
Pierson, E., in Dresden 69. 81. 82. 130.

Reichsdruckerei in Berlin 101. 102. 194. 209.
Reimer, Georg, in Berlin 69.

Schafstein & Co. in Köln 126.
Schuster & Löffler in Berlin 50. 64. 75. 76. 81. 87. 112.
Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig 93. 137. 147. 151. 206.
Spohn, Max 69.
Stargardt, J. A., in Berlin 101. 204.
Stroefer, Theo, in Nürnberg 8.

Velhagen & Klasing in Leipzig 100.
Vita in Berlin 68.
Voigtlaender in Leipzig 136.
Volckmar, F., in Leipzig 178.

Weber, J. J., in Leipzig 95.
Wiener Verlag 89.
C. Wolf & Sohn in München 63. 95. 160.
Woellmer, Wilhelm, in Berlin 95. 96. 197.
Dr. Wrede in Berlin 49.

Monographien des Kunstgewerbes.

Herausgeber: Dr. Jean Louis Sponsel.

Verlag: Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig.

Das Kunstgewerbe steht unter den Kulturgütern, die in den letzten Decennien eine so unvergleichliche Blüte erfahren haben, in der vordersten Reihe. Die mächtige Bewegung des kunstgewerblichen Aufschwungs, die sich von England über Belgien nach Deutschland fortpflanzte und hier ihre grössten Triumphe feiert, bricht sich immer gewaltiger Bahn. Den gewerblichen und angewandten Künsten wird allgemeines Interesse gewidmet.

Dieser grossen Kulturströmung will die Sammlung „MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES" dienen, herausgegeben von Dr. JEAN LOUIS SPONSEL, dem in der Fachwelt wie in den Kreisen der Kunstfreunde und Sammler in gleicher Weise rühmlichst bekannten Dresdner Forscher. Dieselben sollen sowohl das moderne als auch das historische Kunstgewerbe darstellen und fördern. Ausser den einzelnen kunstgewerblichen Gebieten sollen auch die grossen Kulturepochen des Kunsthandwerks und seine Blütezeiten behandelt werden.

Die „MEISTER DES KUNSTGEWERBES", eine Sondergruppe der grösseren Abteilung, sollen endlich die bahnbrechenden Schöpfer, die Pioniere und Genies des Kunsthandwerks wie in einer Galerie vereinigen.

Die Mitarbeiter der Sammlung haben sich sämtlich durch eigene Forschung auf dem von ihnen behandelten Gebiete heimisch gemacht und beherrschen ihren Stoffkreis so, dass sie die leitenden Züge der Entwickelung, die durch das Material bedingte technische Behandlung und die Stellung unserer Zeit zu den Werken der Vergangenheit durchaus exakt und erschöpfend darzustellen vermögen. Jedes Heft wird so reich als nur möglich und so eingehend, als es der Stoff verlangt, durch Abbildungen illustriert. Auch werden da, wo grösstmögliche Treue der Wiedergabe geboten ist, Lichtdrucke — und da, wo die farbige Wiedergabe der Originale für deren Wirkung in erster Linie steht, Farbentafeln beigefügt.

Bis jetzt sind folgende Bände erschienen:

Dr. Wilhelm Bode, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
„Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit." Preis geb. 8 M.

Dr. Brüning, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.
„Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance." (Im Druck.)

Dr. Hermann Luer, am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Technik der Bronze-Plastik." (Im Druck.)

Dr. Gustav E. Pazaurek, Direktor des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg.
„Moderne Gläser." Preis geb. 6 M.

In Vorbereitung:

Dr. Wilhelm Bode, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
1. „Die italienischen Hausmöbel der Renaissance."
2. „Bilderrahmen in alter und neuer Zeit."
3. „Florentiner Majoliken des 15. Jahrhunderts."

Professor Dr. Richard Borrmann, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin.
1. „Moderne Keramik."
2. „Antike Möbel und Hauseinrichtungen."

Dr. Friedrich Dornhöffer, Leiter des Kupferstichkabinetts der k. k. Hofbibliothek in Wien.
„Das Buch als Kunstwerk II. Druck und Schmuck."

Professor Otto Eckmann, Berlin, Kunstgewerbemuseum.
„Flachornamente und Innendekoration."

Cornelio von Fabriczy, Direktor des kgl. Museums Stuttgart.
„Medaillen der italienischen Renaissance."

Dr. Otto von Falke, Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln.
„Deutsches Steinzeug."

Dr. Adolf Goldschmidt, Privatdocent an der Universität Berlin.
„Frühmittelalterliche Elfenbeinskulpturen."

Dr. Richard Graul, Direktor des Grassi-Museums zu Leipzig.
„Bronze-Klein-Plastik seit der Renaissance."

Dr. Peter Jessen, Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.
„Wohnungskunst seit der Renaissance."

Professor Ferdinand Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a M.
„Deutsche Möbel der Vergangenheit."

Dr. Jean Loubier, Direktorial-Assistent an der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin.
„Das Buch als Kunstwerk I. Bucheinband in alter und neuer Zeit."

Professor Dr. Alfred G. Meyer, Dozent an der Technischen Hochschule Charlottenburg.
„Stil, Stilgeschichte und Stillehre."

Professor Dr. Erich Pernice, Direktorialassistent an der Antikenabteilung der kgl. Museen Berlin.
„Antike Gold- und Silber-Arbeiten."

Dr. Friedrich Sarre, Berlin.
„Persische Keramik."

Professor Dr. Christian Scherer vom herzoglichen Museum in Braunschweig.
„Elfenbeinplastik seit der Renaissance."

Dr. Julius von Schlosser, Direktor an den kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien.
1. „Höfische Wohnungskunst im Mittelalter."
2. „Kunst- und Kuriositäten-Kammern seit der Renaissance."

Professor Dr. Paul Seidel, Dirigent der Kunstsammlungen des kgl. Hauses und Direktor des Hohenzollern-Museums Berlin.
„Die dekorative Kunst unter Friedrich I. von Preussen."

Dr. Jean Louis Sponsel, Dresden, Kupferstichkabinett.
1. „August der Starke und das Kunstgewerbe."
2. „Deutsches Rokoko."
3. „Benvenuto Cellini."

Dr. Richard Stettiner, Assistent am Kunstgewerbemuseum Hamburg.
„Sèvresporzellan."

Professor Henri van de Velde, Berlin.
„Philosophie und Aesthetik des Kunstgewerbes."

Professor Dr. Franz Wickhoff, Wien, K. K. Universität.
1. „Der italienische Garten."
2. „Die Wohnung in den Niederlanden und Frankreich im 15. Jahrhundert."

Julius Zöllner in Leipzig.
„Das Zinn in alter und neuer Zeit."

An Mitarbeitern sind ferner gewonnen worden: Dr. Angst, Zürich, Dr. Justus Brinkmann, Hamburg, Dr. Deneken, Krefeld, Dr. Alfred Lichtwark, Hamburg u. a.

Interessenten, welche eingehendere Prospekte zugeschickt haben wollen, werden gebeten, ihre Adresse dem Verlag Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig, Goeschenstrasse 1 bekannt zu geben.

Empfehlenswerte neuere Werke aus dem Kunstverlag von HERMANN SEEMANN NACHFOLGER in LEIPZIG:

Apulejus, Amor und Psyche. Ein Märchen, ins Deutsche übertragen von Prof. Dr. Norden, mit Bildern von Walter Tiemann. Geb. M. 6,—

Marie Luise Becker, Der Tanz. Mit ca. 120 Beilagen und Textbildern. Br. M. 8,—, geb. M. 10,—

Joseph Bédier, Der Roman von Tristan und Isolde. Mit Geleitwort von Gaston Paris, aus dem Französischen übertragen von Dr. Julius Zeitler. Textausgabe br. M. 4,—, geb. M. 5,—. Illustrierte Prachtausgabe mit ca. 150 Illustr. von Robert Engels geb. M. 18,—, Liebhaber-Ausgabe (50 numer. Exemplare) geb. M. 50,—

Hans Bélart, Nietzsches Ethik. M. 2,—

Georg Biedenkapp, Kleine Geschichten und Plaudereien philosophischen, pädagogischen und satirischen Inhalts. Br. M. 3,—

Wilhelm Bölsche, Ernst Haeckel. Ein Lebensbild. Geb. M. 3,60

Fritz Burger, Gedanken über die Darmstädter Kunst. (In Eckmannschrift.) Br. M. —,75

Challemel-Lacour, Studien und Betrachtungen eines Pessimisten. Autoris. Uebersetzung aus dem Franz. von M. Blaustein. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50

Michael Georg Conrad, Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. Br. M. 2,50

Walter Crane, Dekorative Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. II. Auflage. Br. M. 7,50, geb. M. 9,—, Liebhaberausgabe geb. M. 12,—

Linie und Form. Br. M. 10,—, geb. M. 12,—

Grundlagen des Zeichnens. Br. 12,—, geb. M. 14,—

Walter Crane, Cobden-Sanderson, Lewis F. Day, Emery Walker, William Morris u. a. Kunst und Handwerk (Arts and Crafts Essays).

I. Die dekorativen Künste.
II. Die Buchkunst.
III. Keramik, Metallarbeiten, Gläser.
IV. Wohnungsausstattung.
V. Gewebe und Stickereien.

Jeder Band br. M. 2,—

Herman Frank, Das Abendland und das Morgenland. Eine Zwischenreich-Betrachtung. M. 2,50

Dr. Sigismund Friedmann, Ludwig Anzengruber. Br. M. 5,—, geb. M. 6,50

Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern. I. Band br. M. 5,—, geb. M. 7,—

Wilh. Hauff, Zwerg Nase. Märchen mit Bildern von Walter Tiemann. Geb. M. 4,—

Felix Hübel, In einer Winternacht. Eine Gespenstergeschichte. Br. M. 2,—, geb. M. 3,—

Und hätte der Liebe nicht! Roman. Br. M. 4,—, geb. M. 5,—

Dr. Hans Landsberg. Friedrich Nietzsche und die deutsche Litteratur. Br. M. 2,50

Otto Ludwig, Die Heiterethei. Erzählung aus dem Thüringer Volksleben. Mit Illustr. von Ernst Liebermann. Geb. M. 6,—

Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Br. M. 10,—, geb. M. 12,—

William Morris, Kunsthoffnungen und Kunstsorgen (Hopes and Fears for Art).
I. Die niederen Künste.
II. Die Kunst des Volkes.
III. Die Schönheit des Lebens.
IV. Wie wir aus dem Bestehenden das Beste machen können.
V. Die Aussichten der Architektur in der Civilisation.
Jeder Band br. M. 2,—

Neues aus Nirgendland. Utopischer Roman. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50

Kunstgewerbliches Sendschreiben. M. 2,—

Die Kunst und die Schönheit der Erde. M. 2,—

Joseph Pennell, Moderne Illustration. Br. M. 7,50, geb. M. 9,—

Dr. Heinrich Pudor, Laokoon. Asthetische Studien. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50

Eduard Platzhoff, Ernest Renan. Ein Lebensbild. Geb. M. 3,60

Richard Schaukal, Pierrot und Colombine. Mit Buchschmuck von Vogeler-Worpswede. M. 3,—

Dr. Heinr. v. Schoeler, Fremdes Glück. Eine venetianische Novelle. Br. M. 2,50

Ernst Schur, Vom Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst. M. 2,—

Grundzüge und Ideen zur Ausstattung des Buches. M. 4,—

Paraphrasen über das Werk Melchior Lechters. M. 2,—

Dr. Jean Louis Sponsel, Kabinettstücke der Meissner Porzellanmanufaktur von Johann Joachim Kändler. Prachtwerk in 4^0 Format mit zahlreichen Beilagen und Textbildern. Br. M. 30,—, geb. in eleg. Liebhabereinband M. 32,50

Die Abteikirche zu Amorbach, ein Prachtwerk deutscher Rokokokunst. Mit 3 Textbildern und 40 Lichtdrucktafeln. Fol. In Mappe M. 50,—

Dr. Thiele, Hinauf zur bildenden Kunst. Laiengedanken. Brosch. M. 1,—

Wilhelm Uhde, Vor den Pforten des Lebens. Aus den Papieren eines Dreissigjährigen. Br. M. 3,—

John Jack Vrieslander, Variété. 12 Kunstblätter auf Japankarton in eleganter Mappe M. 6,—

Dr. Ludwig Wüllner, Byrons Manfred. Liebhaber-Ausgabe mit Buchschmuck von Walter Tiemann. M. 4,—

Dr. Julius Zeitler, Nietzsches Aesthetik. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Die Kunstphilosophie von Hippolythe Adolphe Taine. M. 6,—, geb. M. 7,—

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes. //

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01202 1792